Mus. th
2985-2

Schilling. J.

Die schöne

Kunst der Töne

oder

heutige Musikkunst,

zur

Orientirung über ihr gesammtes inneres und äußeres Wesen

für

Jedermann,

alle ihre Freunde, Laien, Dilettanten und wirkliche Künstler,

historisch, theoretisch-praktisch

dargestellt

von

G. Schilling.

Zweiter, theoretisch-praktischer Theil.

Stuttgart.

1847.

Verlags-Bureau.

121. D.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Zweiter

theoretisch-praktischer Theil,

oder

vollständige Umschreibung der heutigen Musik.

Inhalt

dieses zweiten Theils.

Seite

Erstes Kapitel.

Allgemeine Tonlehre oder Beschreibung unsers Tonsystems . . . 1
Vom Tone überhaupt, seinen verschiedenen Eigenschaften und Combinationen (§. 1--6) . . . Seite 1
Die Tonschrift oder musikalische Semiotik (§. 6—14) — 27
Von den Ton- oder Klanggeschlechten (§. 14—16) — 53
Von den Tonarten und Tonleitern (§. 16—20) . — 59

Zweites Kapitel.

Die Lehre von der Bewegung in unsrer Musik, oder musikalische Rhythmik 75
Rhythmus überhaupt, und die verschiedenen Arten unsrer musikalischen Bewegung (§. 1.) . . . Seite 75
Das Mensuralsystem in der Musik oder die Lehre vom Takte und seine verschiedenen Arten (§. 2—8) — 78
Tempo oder Zeitmaaß der musikalischen Bewegung (§. 8—12) . . . . . — 99
Tonrede oder von den musikalischen Sätzen und Perioden (§. 12—14) . . . . . — 112

Drittes Kapitel.

Von den verschiedenen Ausdrucks- oder Darstellungsmitteln der Musik 119
Gegenstand (§. 1) . . . . . Seite 119
Melodie (§. 2—15) . . . . . — 119
Figuration und Tonfiguren (§. 15—19) . . . — 155
Von den Manieren oder musikalischen Verzierungen im engern Sinne des Worts (§. 19—23) . . — 172

Seite

Viertes Kapitel.

Musikalische Darstellung oder der Ausdruck in der Musik selbst und seine verschiedenen Arten 200
Gegenstand . . . . . Seite 200

Abschnitt A.

Innere Art der musikalischen Darstellung oder Tondichtung . . . 202
Im Allgemeinen (§. 1 und 2) . . . . . Seite 202
Die künstlerische Erfindung (§. 3–6) 207
Die Composition (§. 6—9) 213
Die künstlerische Anschauung oder Beurtheilung (§. 9–11) 223

Abschnitt B.

Aeußere Darstellung oder der musikalische Vortrag 228
Die Kunst des Vortrags überhaupt (§. 12—18) Seite 228
Specielle Vortragsregeln (§. 18—23) 264
Die verschiedenen Arten des musikalischen Vortrags (§. 23—26) 287
Die verschiedenen Style in der Musik oder stylistische Verschiedenheit des musikalischen Vortrags (§. 26—27) 297

Fünftes Kapitel.

Formenlehre 307
Uebersicht . . . . . Seite 307
Instrumentalmusikstücke (§. 1—6) 308
Die Vocalmusikstücke (§. 6—14) . . . . . 33?
Von den Tanzmusikstücken (§. 14—15) 372

Sechstes Kapitel.

Organographie oder Beschreibung der gebräuchlichen, besonders Concert-Instrumente 389
Allgemeine Klassifikation des Orchesters (§. 1—2) Seite 389
Die Saiteninstrumente (§. 2—5) 392
Die Blasinstrumente (§. 6—7) 411
Die Schlaginstrumente (§. 9–10) 438
Die Singstimmen (§. 10) 443

Erstes Kapitel.

Allgemeine Tonlehre oder Beschreibung unsers Tonsystems.

§. 1.

Vom Tone überhaupt, seinen verschiedenen Eigenschaften und Combinationen.

Nicht alle Eindrücke von Außen, welche wir mit unserm Ohre oder vielmehr Gehöre wahrnehmen, sind wirkliche und zumal musikalische Töne: es können solche auch allgemeinhin bloße Laute, Schalle oder Klänge seyn, denn jede mit einer gewissen Geschwindigkeit vibrirende Bewegung erzeugt einen Laut, der von unserm Ohre wahrgenommen wird; aber erscheint derselbe unklar und verworren, so ist er ein bloßes Geräusch, Gemurmel, Gezisch, Gebrumm, Getöse und wie dergl. Wahrnehmungen mehr, die sämmtlich jedoch nicht in das Gebiet der musikalischen Kunst gehören. Erst wenn ein solcher Schall oder Laut für unser Ohr näher bestimmbar wird, was von der größeren Regelmäßigkeit seiner Bebung abhängt, ist er ein Klang, oder das wesentlichste Material einer musikalischen Kunstbildung. Doch zeigen auch die gleichförmig abgemessenen Schwingungen wieder, aus welchen ein Klang hervorgeht, hinsichtlich ihrer größeren und geringeren Geschwindigkeit, ob in einem bestimmten Zeitraume, z. B. in einer Secunde, so oder so viele, mehr oder wenigere, davon geschehen, ein sehr mannigfach verändertes Zahlenverhältniß, und es entstehen Klangverschiedenheiten, für

welche die Sprache im figürlichen Sinne die Wörter Höhe und Tiefe gebraucht, hohe oder tiefe Klänge, und welche dann, weil sie nach einer gewissen Höhe oder Tiefe bestimmbar sind, eigentliche Töne heißen. Sonach ist denn ein durch Regelmäßigkeit seiner Bebung näher bestimmbarer Schall ein wirklicher Klang, und wird das Schwingungsmaaß dieses Klanges wieder ein nach Zahlenverhältnissen abgemessenes, so entsteht der eigentliche musikalische Ton, oder ein Klang von bestimmbarer Höhe. —

Hohe Töne nun nennen wir alle solche Töne, und demnach auch eine hohe Stimmung nur eine solche Stimmung, und hohe Stimmen nur solche Stimmen, welche durch eine größere Anzahl von Schwingungen der Luft oder Saite, oder welches nun eben das tonerregende oder tongebende Material ist, in einem gewissen Zeitraume hervorgebracht werden, und umgekehrt tiefe nur solche, deren Erscheinung eine geringere Anzahl von solchen Schwingungen in demselben Zeitraume erfordert.

Dann geht daraus, daß zur Erzeugung eines musikalischen Klanges oder Tones eine gewisse Bestimmtheit und Abgemessenheit der Schwingungen gehört, in Beziehung auf die fernere Eigenschaft der Reinheit eines Tones deutlich hervor, daß, je bestimmter und abgemessener die Schwingungen sind, desto reiner und bestimmter auch der Ton seyn muß, und umgekehrt; ferner daß der Grad der extensiven Stärke eines Tones lediglich abhängt von dem Grade der Heftigkeit und Stärke, mit welcher die Schwingungen geschehen, denn kein Körper tönt, wenn seine Bewegung nicht auch mit einer gewissen Stärke geschieht, die nun theils von seiner Größe und Elasticität, theils aber auch von der Kraft, mit welcher er in Bewegung gesetzt wird, abhängt. Je heftiger wir also einen tonerzeugenden oder tonerregenden Körper in Bewegung setzen, desto heftiger geschehen seine

Schwingungen und desto stärker muß der Ton seyn, den diese hervorbringen.

Alle anderen Eigenschaften eines Tones, ob er z. B. rauh, heiser, mager, matt, dumpf, hohl oder dergl. mehr ist, wie wir uns auszudrücken pflegen, sind entweder solche, welche ihm ganz und gar den Charakter eines ächt musikalischen Klanges nehmen, oder sind solche, welche nur die eigentliche Klangfarbe seiner Erscheinung betreffen, und daher wohl Gegenstand ästhetischer Untersuchung seyn, nicht aber als zu dem allgemein Wissenschaftlichen in der Musik gehörend angesehen werden können, und daher auch hier wegfallen.

Wenn dem Allem zufolge nun aber jeder Ton eine bestimmte Anzahl von Schwingungen in einer gewissen Zeit macht, so muß, sobald dieses Zahlenverhältniß sich ändert, nothwendig auch ein anderer Ton, also ein Tonunterschied entstehen. Indessen können wir von allen daher möglichen unendlich kleinen Unterschieden der Höhe und Tiefe keinen Gebrauch machen in unsrer Musik; auch wäre unser Ohr nicht einmal fähig, sie in allen ihren Graden aufzufassen und zu vernehmen. Wir bedienen uns daher nur gewisser bestimmter Töne, von denen ein jeder immer um ein bedeutend Merkliches höher oder tiefer ist als der andere, und wäre dieser auch der allernächst liegende. Wir gebrauchen zwischen einem Tone und seiner Octave nur eilf verschiedene Töne, so daß, von jenem als erstem an gezählt, allemal der dreizehnte höhere Ton die Octave desselben ist. Am bequemsten kann man sich alles Dies an einem Claviere versinnlichen. Und der Unterschied der Tonhöhe von einem dieser zwölf Töne einer Octav bis zu dem nächstfolgenden ist, bis auf einen geringen Unterschied, den die sogenannte Temperatur nothwendig macht, allgemein angenommen überall gleich groß.

Die Tonabstufungen sind also nach alle dem in unserer

praktischen Musik dermaßen geordnet, daß nicht jede mögliche, ja nicht einmal jede bemerkbare derselben in Gebrauch kommt, sondern der Raum zwischen einem Tone und seiner Octave, welche er selbst, nur in einer erhöhten Potenz ist, in zwölf gleiche Grade von Tonhöhen eingetheilt ist, welche wir, wie wir später erfahren werden, gegen einander verglichen, zwölf Halbtöne nennen.

§. 2.

Fortsetzung.

Die Namen der einzelnen in der Musik gebräuchlichen Töne betreffend, nannten die Alten den tiefsten Ton, den sie in ihrer Musik hatten, A, und die folgenden Töne mit den ferneren Buchstaben des Alphabets. Den verschiedenen Tönen des ganzen Tonsystems einem jeden einen besonderen Namen zu geben, war nothwendig, um der Bequemlichkeit des Studiums der Musik und des Unterrichts darin willen; an und für sich haben diese Namen gar keinen Werth, und es wäre für die Sache selbst völlig einerlei, ob wir z. B. die Töne c-d-e ꝛc. x-y-z oder q-r-s, Haus Schloß Thür oder wie noch anders nennten, denn für die Kunst der Musik und ihre Absicht kommt es lediglich auf die innere Natur des Tones, seinen Klang, nicht aber auf seinen Namen an, der zudem in der Ausübung niemals zugleich gehört wird. Blos für die bessere Kenntniß der Sache also, ihr Studium, wissenschaftliche Untersuchung und Betrachtung sind die Namen der Töne nothwendig, jedoch in sofern auch für die Wissenschaft selbst von Bedeutung. Daher betrachteten unsere Vorfahren jenes ihr tiefstes A auch gleichsam als den Normalton, und die folgende Tonreihe, welche mit A anfing, als die Normaltonreihe. Die Töne, aus welchen diese sogenannte Normaltonleiter bestand, waren die, welche wir heut zu Tage A-H-c-d-e-f-g-a-h u. s. w. nennen. Ursprünglich aber wa-

ren die Namen dieser Töne keine eigentlichen Buchstaben-Namen, sondern verschiedene griechische und vielleicht noch ältere. Erst später fing man der Kürze halber an, die bloßen Buchstabennamen dafür zu gebrauchen, und consequenter Weise ganz in alphabetischer Ordnung. So erhielt jene Tonreihe folgende Namen: **A-B-c-d-e-f-g-a-b** u. s. w., so daß also unser h nicht h, sondern b hieß.

Natürlich mußten mit der Zeit, wie Alles in der Welt, so auch die Gränzen der für die Musik brauchbaren Töne sich erweitern, und das **A** hörte auf der tiefste Ton in der Musik zu seyn. Man stieg hinab bis zum tiefen **C**, und als man endlich dieses **C**, vielleicht durch das lange Verweilen der Tongränze auf diesem Punkte, zum eigentlichen Haupt- oder Normaltone erhob, konnte man auch die Normaltonreihe nicht mehr von jenem **A**, sondern mußte sie von diesem **C** abzuzählen anfangen, wodurch dann die Namenreihe sich unverhinderlich in diese verkehrte: **C-D-E-F-G-A-B-c-d-e-f** u. s. w. oder später **C-D-E-F-G-A-H-c-d-e-f** u. s. w., und diese Namen sind bis zur Stunde auch für alle Töne der Normaltonleiter im Gebrauche geblieben, wenigstens in dem ungleich größten Theile der gebildeteren musikalischen Welt, für welches wir Europa anerkennen müssen.

Demnach bedienen wir uns, und besonders in Deutschland, zur Benennung der verschiedenen Töne der Buchstaben des Alphabets: **c-d-e-f-g-a-h.**

Nun aber ist die Zahl dieser zu den Tonnamen benutzten Buchstabenreihe nur **sieben**, und innerhalb einer Octave liegen, wie wir erfuhren, **zwölf** unter sich verschiedene Töne. Daraus geht hervor, daß nicht **jeder** Ton, auch innerhalb einer Octave, einen eigenen Buchstaben zur Benennung erhält, sondern nur diejenigen Töne eigene Buchstabennamen haben, welche bei dem Claviere auf lange oder sogenannte Untertasten fallen, und alle übrigen, welche auf dem Claviere

durch kurze oder sogenannte Obertasten angegeben werden, sich damit behelfen müssen, ihre Namen von den neben ihnen liegenden langen oder Untertasten zu entlehnen. Diese Art der Tonbenennung stimmt auch, wie wir später näher erfahren werden, mit der Einrichtung unsers Liniensystems vollkommen überein, indem nur diejenige Note auch einen eigenen Platz auf demselben einnimmt, deren Ton seinen eigenen Buchstabennamen hat.

Alle übrigen in der Octave noch enthaltene Töne müssen auf demselben Platze im Liniensysteme durch Noten bezeichnet werden, wo diejenige Noten stehen, von deren Tönen sie abhängig erscheinen.

Jene Töne, welche außer den hier bezeichneten noch in der Octave vorkommen, sind — wie gesagt — diejenigen, welche auf dem Claviere durch lauter Obertasten angegeben werden. Abhängig können dieselben seyn sowohl von den dicht unter als über einem jeden derselben liegenden Tönen. Der Ton z. B., welcher noch zwischen c und d enthalten ist, kann abhängig seyn sowohl von c als von d. Ist Ersteres der Fall, so wird zu seiner Benennung nur an den Buchstabennamen dieses dicht unter ihm liegenden und im Vergleich zu ihm sogenannten Stamm- oder ursprünglichen Tones noch die Sylbe is gehängt, so daß also z. B., wenn der zwischen c und d noch enthaltene Ton von c abhängig erscheint, derselbe cis heißt. Ist Letzteres der Fall, so wird zu seiner Benennung an den Buchstabennamen des Stammtones noch die Sylbe es angehängt, so daß also, wenn z. B. der zwischen c und d noch enthaltene Ton von d abhängig ist, derselbe des heißt. Demnach können die durch kurze Tasten auf dem Claviere angegebene Töne heißen: cis oder des, dis oder es, fis oder ges, gis oder aes (abgekürzt as), und ais oder hes (abgekürzt und dem Sprachgebrauche nach b), und die sämmtlichen Namen unserer in der Praxis ange-

wendeten Töne, mit denen sich zugleich die Octav abschließt, sind:

c- cis des -d- dis es -e-f- fis ges -g- gis as -a- ais b -h.

§. 3.

Fortsetzung.

Bis daher sprachen wir nur von sieben verschiedenen Tönen; in der Musik überhaupt aber werden ungleich mehr Töne angewendet: alle dieselben zusammen genommen nun nennt man das Tonsystem, dessen ganzer Umfang sich nach der Productionsfähigkeit der in der Tonkunst gebräuchlichen und anwendbaren Organe oder Instrumente richtet, und nach den jetzt bestehenden Formen und Einrichtungen derselben, von der Ophicleide oder dem Contrafagott an bis hinauf zur höchsten Piccoloflöte, dehnen die Akustiker das gesammte Tongebiet aus bis auf zehn volle Octaven, als äußerste Gränze des gesammten Tonsystems, den weiteren Untersuchungen und künftigen Erfindungen auf dem Gebiete des musikalischen Organismus (Instrumentenbaues) überlassend, ob diese Gränze nicht noch entweder nach der Tiefe oder nach der Höhe zu erweitert werden kann. Also zehnmal so viele Töne haben wir eigentlich in unserer Musik, als wie bisher, in dem Voranstehenden, zunächst besprochen! — Das ist zu viel, als daß wir eine bestimmte Eintheilung zu entbehren im Stande wären, wodurch nicht allein ihre Uebersicht vielfach erleichtert, sondern auch ihre nöthige Unterscheidung und Bestimmtheit unter und von einander sinnlich ausgedrückt und ermittelt wird, und diese erleichternde Eintheilung und Ordnung ist die Eintheilung der gesammten Tonmasse in Octaven und sonstige Intervalle.

So ist also mit den zwölf Halbtönen oder überhaupt Tönen in einer Octav eigentlich unser ganzes Tonsystem abge-

schlossen, und das Verhältniß jener zwölf Töne zu einander, worauf sich wieder das Verhältniß sowohl der diatonischen und chromatischen, als Dur- und Moll-Tonleiter, von welchem demnächst die Rede seyn wird, gründet, ist so beschaffen, daß sie nicht allein zu allen in der Musik vorkommenden und nothwendigen Gestaltungen angewendet werden können, sondern auch dazu ausreichen. Daher kommt es denn auch, daß, wenn man von einem Tone spricht, entweder blos die Rede davon ist, in welcher Beziehung er überhaupt unter den zwölf Tönen der Octave steht, und in welchem Falle es schon genug ist, den Ton blos bei seinem Namen oder mittelst seines Zeichens zu nennen, oder daß man zugleich auch das Verhältniß der Höhe andeuten will, in welchem dieser Ton insbesondere ausgeübt werden soll, und in welchem Falle man sich der verschiedenen Bezeichnungen der höheren oder tieferen Wiederholungen, mit anderen Worten der Namen der verschiedenen Octaven, in welchen der Ton vorkommt und gebraucht werden soll, zu seiner näheren Höhenbezeichnung bedient.

Da wir nämlich zur Bezeichnung der verschiedenen Töne einmal nur sieben besondere Buchstabennamen haben, und mit Abschluß einer Octave dieselben Töne, nur in einer andern Ton- oder vielmehr Klanggröße, sich mit denselben Namen auch in der folgenden Octave wiederholen, so müssen wir, um genau bezeichnen zu können, z. B. welches von den verschiedenen c des ganzen Tonsystems oder welches d, dis ꝛc., wenn überhaupt von einem c, d ꝛc. oder irgend einem andern namhaften Tone gesprochen wird, darunter gemeint sey, auch noch für eine jede der verschiedenen Octaven unsers Tonsystems einen besonderen Namen haben, mit dem vereint dann durch den Tonnamen selbst jener einzelne Ton ganz bestimmt und genau nach seiner Klanghöhe angegeben und bezeichnet werden kann. Diese Namen der Octaven

sind nun, von dem tiefsten Tone an gezählt, große oder tiefe Octav, kleine Octav, eingestrichene Octav, zweigestrichene Octav, dreigestrichene, viergestrichene ꝛc. Octav.

Die Entstehung dieser Namen für die verschiedenen Octaven müssen wir uns aus der Zeit der alten Tabulaturen her erklären, wo man die einzelnen Töne noch nicht, wie jetzt, durch Noten, sondern durch Buchstaben und andere Zeichen auf dem Papiere für das Auge sinnlich darstellte. Nun werden aber, was aus dem Vorhergehenden ebenfalls bekannt, auch innerhalb einer Octave nicht alle möglichen Tonabstufungen praktisch angewendet, sondern es ist dieselbe in zwölf einzelne oder vielmehr besondere Tonhöhen (Töne) abgetheilt, die alle, die eine von der andern, mit wenig und jedenfalls fast gar nicht bemerkbarem Unterschiede, gleich weit von einander entfernt sind. Dies führt zu der ferneren Eintheilung unsers Tonsystems oder vielmehr unsers Tonvorraths in gewisse Tonintervalle.

§. 4.

Fortsetzung.

Das lateinische Wort Intervallum heißt Zwischenraum, Entfernung, nämlich zweier Gegenstände von einander. Ein Intervall in der Musik ist daher die Entfernung eines Tones von einem andern, oder die Weite, Größe des Zwischenraumes, der zwischen zwei verschiedenen Tonhöhen stattfindet. Es ist also ganz falsch, wenn man in der Musik unter Intervall schon den einzelnen Ton für sich versteht: Intervall ist der Raum, welcher zwischen zwei oder mehreren Tönen stattfindet, das Verhältniß dieser Töne zu einander in Rücksicht auf ihre Höhe und Tiefe, d. h. der verschiedenen Geschwindigkeit, mit welcher die Schwingungen ihrer tönenden Körper geschehen. Den

Begriff des Wortes Intervall in der Musik auf solche Weise zu fassen, ist vorzüglich von Wichtigkeit für das Verständniß dessen, was wir Con- und Dissonanzen in der Musik nennen, und wovon gleich nachher die Rede seyn wird, denn wollten wir unter Intervall schon den einzelnen Ton für sich verstehen, so ließe sich gar nicht bestimmen, was ein con- und welches ein dissonirendes Intervall wäre, da das Verhältniß einer Con- oder Dissonanz erst aus der Vergleichung zweier oder mehrerer Tonhöhen zu einander hervorgeht.

Bei Berechnung eines solchen Tonverhältnisses nun, das wir Intervall nennen, beginnt man stets mit dem tieferen Tone, und benamt dann die einzelnen Intervalle der Reihenfolge nach mit den der in gleicher Reihe folgenden Zahl entsprechenden lateinischen Namen, denen meistens jedoch eine deutsche Endung gegeben wird: Prime (von primus tonus — erster Ton, von welchem die Berechnung ausgeht und welcher der willkührlichen Annahme überlassen bleibt); Secunde (von secundus tonus — zweiter Ton, nämlich von dem angenommenen ersten); Terz (von tertius tonus — dritter Ton ꝛc.); Quarte (von quartus tonus — vierter Ton); Quinte (von quintus tonus — fünfter Ton); Sexte (von sextus tonus — sechster Ton); Septime (von septimus tonus — siebenter Ton); Octave (von octavus tonus — achter Ton); None (von nonus tonus — neunter Ton); Decime (von decimus tonus — zehnter Ton); Undecime (von undecimus tonus — eilfter Ton) u. s. w. Uebrigens ist unter diesem ersten, zweiten, dritten, vierten ꝛc. Tone, welchen wir Prime, Secunde, Terz, Quarte u. s. w. nennen, nicht jeder erste, zweite, dritte, vierte ꝛc. Ton zu verstehen, den ohne Ausnahme unser Tonsystem, das in der Octav die zwölf verschiedenen Töne c - cis - d - dis - e - f - fis - g - gis - a - ais - h umfaßt, der Reihe nach enthält, sondern in Folge der Einrich-

tung unsrer Tonschrift können nur diejenigen Töne als Intervalle abgezählt oder berechnet werden, welche in dem Liniensysteme verschiedene Stellen einnehmen, denn wollte man alle in der musikalischen Praxis gebräuchlichen oder gar möglich gebräuchlichen Intervalle abzählen, so würde unverhinderlich zwischen dem Namen eines Intervalles und dem Raume, den seine Note auf dem Liniensysteme einnimmt, nicht selten ein offenbarer Widerspruch entstehen. Ein wirkliches, d. h. eigen benanntes Intervall also können nur solche Töne im Vergleich zu einander bilden, deren Noten auf dem Liniensysteme verschiedene Plätze einnehmen.

Durch Anwendung der verschiedenen Versetzungszeichen in unserer Tonschrift sind fünfunddreißig verschieden benannte Töne innerhalb einer Octave möglich, ja in Betracht der musikalischen Orthographie oder Rechtschreibekunst oft sogar nothwendig; allein alle diese 35 Töne lassen sich auf die acht Stamm- oder Haupttöne jener Octave zurückführen, und so sind denn im Grunde auch nur acht bestimmte und verschiedene Intervallennamen dafür nothwendig, wie wirklich vorhanden, von der Prime bis zur Octave. Die Versetzung der einzelnen Töne (Erhöhung oder Erniedrigung derselben in ihre abhängigen Stufen) hat auf den Namen des Intervalls in keinerlei Weise und nirgends einen ändernden Einfluß: h-c ist eine Secunde, weil die Noten beider Töne auf dem Liniensysteme zwei verschiedene und zwar die dicht neben einander liegenden Plätze einnehmen, und h-cis auch, deren Noten auf denselben Räumen im Liniensysteme stehen.

Um indessen auch in der Tonsprache eine solche Verschiedenheit der Intervalle bezeichnen zu können, wie sie hier in der Tonschrift schon dem Auge, und noch mehr in der praktischen Musik auch dem Ohre selbst sich darstellt, bedient man sich der Beiwörter rein, groß, klein, übermäßig und vermindert.

Mit dem Prädicate rein werden alle diejenigen Intervalle belegt, die nur eine einzige consonirende Gattung enthalten, und die sogleich die Eigenschaft der Consonanz verlieren, wenn auch nur ein Ton des Intervalls um einen kleinen halben Ton erhöht oder erniedrigt wird. Von solcher Beschaffenheit sind die Octave, Quinte und Quarte. Es giebt, als Intervalle für sich betrachtet, keine reinen Terzen, Secunden, Sexten und Septimen.

Diese sind groß oder klein, welche Prädicate nämlich in der technischen Kunst- und Tonsprache 1) nur allen solchen Consonanzen oder consonirenden Intervallen beigelegt werden, die auch im Falle einer Erhöhung oder Erniedrigung um einen kleinen halben Ton (s. unten) ihre Eigenschaft als Consonanzen noch nicht ganz verlieren, und dann 2) den Secunden und Septimen insbesondere. Zu jenen unter 1 bezeichneten Consonanzen gehören die Terzen und Sexten. — Die Terzen heißen groß, wenn ihre Gränzen drei halbe oder chromatische Töne umschließen, wie z. B. die große Terz c-e, welche die drei Halbtöne cis-d-dis umfaßt; klein hingegen heißen sie, wenn ihre Gränzen nur zwei halbe oder chromatische Töne umschließen, wie z. B. die kleine Terz c-es, innerhalb welcher nur die beiden Halbtöne cis und d enthalten sind. — Die Sexten sind groß, wenn sie acht halbe oder chromatische Töne in sich enthalten, wie z. B. die große Sexte c-a die acht Halbtöne cis-d-dis-e-f-fis-g-gis; und klein, wenn sie nur sieben Halbtöne mit ihren Gränzen umfassen, wie die kleine Sexte cis-a die sieben Halbtöne d-dis-e-f-fis-g-gis. — Eine Secunde ist groß, wenn sie einen wirklichen ganzen Ton ausmacht, d. h. noch einen halben Ton innerhalb ihres Zwischenraumes enthält, wie die großen Secunden c-d, e-fis, as-b, f-g u. s. w., zwischen welchen immer noch ein Halb- oder chromatischer Ton liegt; und klein, wenn sie nur einen großen halben

Ton (s. weiter unten) ausmacht, wie h-c, e-f u. s. w. — Die Septimen heißen groß, wenn ihr Intervall zehn halbe Töne umfaßt, wie z. B. c-h, e-dis, as-g u. s. w., und klein, wenn ihr Intervall nur neun halbe oder chromatische Töne groß ist, als c-b, d-c, g-f, as-ges, es-des u. s. w. Nun muß man aber bei Unterscheidung der großen und kleinen Intervalle einerlei Namens immer wohl die Regel der Abzählung der Intervalle im Auge behalten, nach welcher jedes Intervall eben so viele verschiedene Stufen auf dem Liniensysteme einzunehmen hat, als sein Name besagt. Diesen Grundsatz festgehalten wird es nun auch leicht zu begreifen, was wir unter einem sogenannten großen und kleinen ganzen oder halben Tone, als Intervall betrachtet, zu verstehen haben.

Im Allgemeinen nämlich verstehen wir unter Ton, zur Bezeichnung eines besonderen Intervalles das Wort gebraucht, dasselbe Intervall, was wir gewöhnlicher noch eine Secunde nennen, und zwar so, daß ein ganzer Ton gleich ist mit dem Intervalle einer großen Secunde, und ein halber Ton gleich mit dem Intervalle einer kleinen Secunde; so bald wir indessen zu den Ausdrücken ganzer und halber Ton auch noch die Prädicate groß oder klein hinzusetzen, wird dadurch noch ein besonderer Unterschied unter den beiden verschiedenen Secunden angedeutet. Wenn wir z. B. von einem großen halben Tone reden, so ist dieser zwar auch kein anderes Intervall, als welches wir mit anderen Worten eine kleine Secunde nennen, also jene Entfernung zweier Töne von einander, innerhalb welcher in der Praxis kein anderer Ton mehr vorkommt; doch verstehen wir insbesondere darunter nur diejenigen beiden kleinen Secunden, die in jeder diatonischen Tonleiter nur zweimal vorkommen können, nämlich in der Durtonleiter zwischen dem dritten und vierten und zwischen dem siebenten und achten Tone, und in

der Molltonleiter zwischen dem zweiten und dritten und sechsten und siebenten Tone, oder mit anderen Worten diejenigen Secunden, deren Töne in Noten dargestellt auf dem Liniensysteme zwar zwei verschiedene und natürlich dicht neben einander liegende Räume oder Stufen einnehmen, durch Versetzungszeichen (Kreuze oder Bee) jedoch so nah an einander gerückt sind, daß in der Praxis kein Ton mehr dazwischen vorkommt, wie z. B. die kleinen Secunden c-des, d-es, oder cis-d, dis-e u. s. w. Nehmen hingegen die Noten der Töne, welche eine kleine Secunde umfassen, keine zwei verschiedene Plätze auf dem Liniensysteme ein, sondern ist die Verschiedenheit des Klanges blos durch Versetzungszeichen (Erhöhung oder Erniedrigung) erzielt, so ist das Intervall, genau bezeichnet, ein kleiner halber Ton.

Als übermäßig oder vermindert können nur diejenigen Intervalle erscheinen, welche schon eine von den früheren Eigenschaften besitzen, und dergestalt zwar, daß alle großen und reinen Intervalle augenblicklich zu übermäßigen werden, wenn wir entweder das obere Ende derselben noch um einen kleinen halben Ton erhöhen (durch Kreuze), oder das untere Ende um eben so viel erniedrigen, also in beiden Fällen ohne die Note des Tones selbst von ihrem Platze auf dem Liniensysteme zu verrücken, und daß alle reinen und kleinen Intervalle augenblicklich in verminderte sich umgestalten, wenn wir, dem eben angeführten Processe entgegengesetzt, entweder das obere Ende derselben um einen kleinen halben Ton erniedrigen, oder ihr unteres Ende um eben so viel erhöhen.

Nehmen wir, um eine übersichtlichere Gränze festzustellen, unser Tonsystem nur zu vier Octaven an, so besitzen wir nach dem Bisherigen, streng genommen, eigentlich schon 28 verschiedene Arten von Intervallen, denn jene vier Octaven enthalten eben so viele verschiedene Stufen im Liniensysteme, und noch

mehr und größere, daher auch anders zu benennende Intervalle stellen sich dar, erweitern wir das Tonsystem bis zu seinen vollen sechs, ja sogar zehn Octaven, und denken uns alle die innerhalb derselben vorkommenden und enthaltenen Töne auch auf einer besonderen Linientafel in Noten dargestellt. Allein eines Theils hat die Gewohnheit, andern Theils aber auch eine größere Deutlichkeit, Bestimmtheit und Leichtigkeit im Ausdrucke und in der Berechnung üblich gemacht, daß, so wie überhaupt die Eintheilung unserer ganzen Tonmasse in Octaven das eigentliche systematische Wesen derselben ausmacht, wir auch die Intervalle nur bis zur Octave, höchstens bis zur Terzdecime, d. i. bis zum dreizehnten Tone abzählen und mit eigenen Namen belegen, und alle Intervalle, welche über diese dreizehnte Stufe, von einem angenommenen Grundtone an gerechnet, hinausgehen, werden wieder in das erste Verhältniß zu dem Grundtone gesetzt, d. h. mit demselben Namen belegt und bezeichnet, als wären sie in jenem ersten Zwischenraume oder vielmehr Umfange von dreizehn Tonstufen enthalten, weil sie nicht allein dem Namen, sondern auch ihrer theoretischen und praktischen, innern und äußern, Bedeutung nach im Grunde dieselben Töne sind, nur in einer verminderten oder vermehrten Größe ausgeübt.

Allein kommt, wie in der Praxis solche über mehrere Octaven vertheilte Intervallengränzen etwas ganz Gewöhnliches sind, nun auch der Fall vor, daß nicht minder in der Tonsprache, dem technischen Ausdrucke oder wo sonst, dergleichen größere Intervalle, oder daß überhaupt näher bezeichnet werden soll und muß, ob ein benanntes Intervall blos in der Octave seines Grundtones (Intervalle werden immer von unten nach oben abgezählt), oder ob sein zweites Ende (der zweite begränzende Ton) erst in einer folgenden, zweiten, dritten, vierten Octav enthalten ist, so geschieht dies durch Beisatz der Wörter einfach, zweifach oder doppelt, dreifach,

vierfach ꝛc. zu dem eigentlichen Namen der Intervalle. Ein einfaches Intervall ist ein innerhalb einer Octave, ein zweifaches oder doppeltes ein innerhalb zwei Octaven, ein dreifaches ein innerhalb drei Octaven ꝛc. liegendes oder enthaltenes Intervall.

Wichtiger noch ist die endliche Eintheilung der Intervalle in sogenannte Stamm- und abstammende oder abgeleitete Intervalle. Erstere zunächst, welche auch wohl die natürlichen Intervalle heißen, sind diejenigen Intervalle, wie sie von einem angenommenen Grundtone an der Reihe nach aufwärts folgen, z. B. c-d-e-f-g-a-h-c, in der Ziffernschrift bezeichnet durch 1-2-3-4-5-6-7-8, ist gleich: Prime, Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Octav. Durch Umkehrung dieser Intervalle entstehen dann die letzteren, die abstammenden oder abgeleiteten. Ein Intervall umkehren heißt in diesem Falle nichts Anderes, als das tiefere Ende desselben um eine Octave höher, oder das obere Ende um eine Octave tiefer legen.

Auf beide Weise aber wird aus der ursprünglichen Quinte eine Quarte, und man sieht aus diesem einen Beispiele schon, daß die Umkehrung der Intervalle gerade das entgegengesetzte Verfahren von der früheren Vergrößerung derselben ist, wodurch die doppelten, drei- und vierfachen Intervalle entstanden, indem durch diese Umkehrung die größern Intervalle zu kleinern und die kleinern zu größern werden, bei welcher Verwechselung des Verhältnisses hinsichtlich der äußern Klangerscheinung jedoch das innere harmonische Verhältniß der Intervalle sich durchaus nicht ändert.

Einige Tonlehrer nennen insbesondere auch nur die Prime, Terz, Quinte und Septime die Stamm- Intervalle, und die Secunde, Quarte, Sexte und Octav die abstammenden, weil diese aus jenen hervorgehen. Im Grunde aber ist das dasselbe, und eine eigensinnige Spitzfindigkeit in der Ein-

theilung führt hier nur zu leeren Spielereien. Was bei Betracht der Umkehrung der Intervalle noch von besonderer Wichtigkeit ist, sind die übrigens ganz natürlichen Erscheinungen, daß alle reinen Intervalle dabei wieder zu reinen, alle großen aber zu kleinen und alle kleinen zu großen, alle übermäßigen zu verminderten und alle verminderten zu übermäßigen werden, da wir bekanntlich den Raum von einem Tone zum andern, also ihr Intervall, niemals von oben nach unten, von der Höhe zur Tiefe, sondern stets von unten nach oben, von der Tiefe zur Höhe abzählen. In dieser Art der Umkehrung der Intervalle liegt, nebenbei bemerkt, das erste, das Grund = Prinzip des sogenannten doppelten Contrapunkts, ja der Contrapunkt in der Octave ist fast gar nichts Anderes als diese Umkehrung der Intervalle, wie denn auch die Bildung der sogenannten weiten oder zerstreuten Harmonie auf keine andere Weise geschieht, als daß die Intervalle zweier Stimmen in dem Accorde umgekehrt werden. Daraus geht die Nothwendigkeit für jeden guten Musiker hervor, sich mit diesem Prozesse recht vertraut und darin gewandt zu machen.

§. 5.

Fortsetzung.

Nicht die einander gegenüber gestellten Töne selbst also, sondern nur ihre Entfernung von einander, nach Maaßgabe ihrer verschiedenen Klanghöhe, ist das Intervall; bekümmern wir uns nun aber nicht mehr um das mathematische Verhältniß dieser Entfernung, sondern betrachten lediglich das Verhältniß der mit einander verglichenen Klänge oder Töne selbst zu einander in Hinsicht auf ihre mehr oder weniger harmonische Einheit, wenn sie gleichzeitig effectuirt werden, so kommen wir zu dem Begriffe von Consonanz und Dissonanz. Bleiben wir zunächst bei der ersten Gattung sol-

cher Klangverhältnisse von zwei oder mehreren gleichzeitig erscheinenden Tönen stehen.

Ist dasselbe nämlich der Art, daß der Zusammenklang solcher verschiedener Töne beruhigend und befriedigend auf unser Ohr und Gemüth wirkt, so nennen wir es in der Kunstsprache eine Consonanz. Eigentlich zwar versteht man in der Musik unter Consonanz nur diejenige besondere Beziehung zweier mit einander verglichener Töne, deren Schwingungen in einem so einfachen Verhältnisse zu einander stehen, daß dasselbe von dem Ohre leicht und ohne viele Mühe erkannt wird; allein da, nach einem ganz natürlichen Gesetze unserer inneren geistigen Thätigkeit, mit diesem leichten Erkennen eines so einfachen Verhältnisses stets Friede und Ruhe der Seele, besonders des Gemüths, oder, ging eine Beunruhigung oder Aufregung u. dgl. voraus, eine Beruhigung und Befriedigung verbunden ist, so können wir auch füglich wohl jene allgemeine Erklärung kurzweg gelten lassen, daß die Consonanz in der Musik eben dasjenige Verhältniß zweier Töne zu einander ist, welches mit beruhigender, befriedigender Kraft auf unsere Seele wirkt.

Diese Wirkung haben und es sind demnach Consonanzen in der Musik folgende Intervalle oder vielmehr die folgende Intervalle begränzenden beiden Töne: die Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Octav. Nun aber ist das Klang-Verhältniß der diese Intervalle bildenden Töne nicht durchaus gleich befriedigend, weil nicht das eine so einfach ist als das andere, und ein Tonverhältniß um so consonirender erscheinen muß, je mehr es der Einheit oder dem völligen Gegenüberstehen seiner verglichenen Theile zustrebt. Wir sind daher genöthigt, alle diese verschiedenen Consonanzen wieder in gewisse Classen zu ordnen, die sich natürlich aus der größeren oder geringeren Vollkommenheit ihres Klangverhält-

nisses ergeben. Gewöhnlich werden zwei solcher Classen angenommen, und die Consonanzen im Allgemeinen eingetheilt in vollkommene und unvollkommene. Zu den vollkommenen Consonanzen rechnet man alle diejenigen Intervalle, welche nur in einer Gestalt als Consonanzen vorkommen können, also alle jene Intervalle, denen wir früher in einer andern Beziehung aber aus demselben Grunde allein das Prädicat rein beilegten, nämlich: Quarte, Quinte, und Octav. Zu den unvollkommenen Consonanzen werden diejenigen Intervalle gerechnet, welche in einer zweifachen Größe vorkommen und ausgeübt werden können, ohne daß ihre Zusammenklänge den Charakter von Consonanzen verlieren, als: die Terz und Sexte, welche bekanntlich klein und groß seyn können, in beiden Fällen aber Consonanzen bleiben.

Ausgesprochenem Grundsatze gemäß ist übrigens auch unter den sogenannten vollkommenen Consonanzen wieder die Octave weit consonirender als die Quinte, und diese wieder befriedigender als die Quarte, welche letztere sogar, wie wir später erfahren werden, unter Umständen auch als Dissonanz erscheinen kann. Auch folgt daraus, daß alle diese Intervalle oder (hier besser gesagt) Tonverbindungen an und für sich überhaupt Consonanzen sind, noch keineswegs, daß jede beliebige Zusammenstellung derselben über einem Baßtone wieder einen gleich vollkommen consonirenden Zusammenklang oder Accord erzeugt, vielmehr bedarf die Möglichkeit des Gegentheils schon in sofern kaum noch eines näheren Nachweises, als zu einem consonirenden Zusammenklange oder Accorde nicht allein erforderlich ist, daß die einzelnen Töne, aus welchen derselbe besteht, gegen den Baß- oder ihren Grundton consoniren, sondern daß dieselben auch unter sich selbst wieder ein consonirendes Verhältniß bilden. Und

diesem nach nun giebt es in der wirklich harmonischen Musik eigentlich nur zwei verschiedene consonirende Zusammenklänge oder Accorde von drei verschiedenen Consonanzen, nämlich jenen Accord, der aus Octav, Quinte und großer Terz, und jenen, der aus Octav, Quinte und kleiner Terz besteht, also den Dur- und Molldreiklang; denn sobald zwei Töne irgend eines Accordes irgend ein anderes Verhältniß zu einander bilden, als das einer Terz, Quarte, Quinte, Sexte oder Octav, so ist jedesmal auch wenigstens einer von beiden dissonirend. Eben so läßt sich umgekehrt in einer andern Richtung auch nicht sagen, daß zwei Töne, welche unter sich ein consonirendes Verhältniß bilden, auch in einem ganzen Accorde wirkliche Consonanzen seyen, und wenn daher im gewöhnlichen Sprachgebrauche der höhere Ton eines dissonirenden Tonverhältnisses kurzweg die Dissonanz genannt wird, so ist dies, in Beziehung auf größere harmonische Zusammenklänge oder Accorde gedacht, nicht immer richtig, eben so wenig, als es richtig wäre, den obern Ton eines consonirenden Tonverhältnisses allemal die Consonanz zu nennen. Um die eigentliche Dissonanz in dissonirenden Accorden zu erkennen, welche dem Vorigen nach alle solche Accorde sind, in denen andere Intervalle vorkommen als eine der beiden Terzen, die reine Quarte, reine Quinte, eine der beiden Sexten, und die reine Octav, braucht man nur die Töne, aus welchen der Accord besteht, in terzenweise Ordnung zu setzen, wobei es sich dann aus ihrem Verhältnisse zum Baß- und Grundtone alsbald und von selbst ergiebt, welche die Dissonanzen und welche die Consonanzen unter ihnen sind.

Dissonanz nämlich ist der gerade Gegensatz von Consonanz, also dasjenige Verhältniß zweier oder mehrerer verschiedener, durch ein gewisses Intervall von einander getrennter, Töne zu einander, in Folge dessen der Zusammenklang oder die gleichzeitige Erscheinung derselben nicht

befriedigend, nicht harmonisch geeinigt genug auf unser Ohr wirkt, und dadurch das Gefühl auch in einen gewissen Zustand der Unruhe und des Mißbehagens versetzt, mit welchem sich zugleich das Verlangen nach Befriedigung und Beruhigung verbindet. In specieller Beziehung versteht man unter Dissonanz zwar insbesondere auch wohl denjenigen Ton eines solchen Zusammenklangs, welcher die nächste Ursache zu dessen beunruhigender, nicht befriedigender Wirkung ist; da indessen dieser Ton nicht in jedem dissonirenden Tonverhältnisse der obere ist, sondern auch der untere und bei der Verbindung von mehreren Tönen sogar der mittlere seyn kann, so ist — wie schon gesagt — es unrichtig, wenn man, wie es gewöhnlich geschieht, unter allen Umständen blos den obern Ton eines dissonirenden Zusammenklangs die eigentliche Dissonanz nennt.

Das Gefühl des Mißbehagens und der Unruhe, welches ein dissonirendes Tonverhältniß bei seiner Wahrnehmung in uns erregt, hat allerdings seinen nächsten Grund auch wohl darin, daß unser Geist das arithmetische Schwingungsverhältniß solcher Töne, seiner großen Ungleichheit und Unähnlichkeit wegen, nicht so augenblicklich und mit so wenig Mühe zu fassen vermag, als im Gegentheile das weit einfachere Verhältniß zweier oder mehrerer consonirender Töne; doch ist dieser Grund mehr ein ästhetischer als blos intellectueller. Je einfacher nämlich und in sich gleichartiger die Bewegung, die bei Wahrnehmung mehrerer Töne unser Nervensystem berührt, in Hinsicht auf ihr Zahlenverhältniß ist, desto leichter vermag freilich auch unser Geist sie zu fassen, aber desto größer ist auch das Wohlgefallen unserer Seele daran, denn die erste Grundbedingung alles ästhetischen Wohlgefallens ist Uebereinstimmung und Ordnung, Symmetrie und Harmonie.

Eben so leicht als die Frage, welches Tonverhältniß wir eigentlich unter einer Dissonanz zu verstehen haben, ist auch die Frage nach der Anzahl und dem Namen der hinsicht-

lich des Klanges ihrer Tongränzen eine Dissonanz zu einander bildenden Intervalle beantwortet: — die kleine und große Secunde, kleine und große Septime, dann alle übermäßigen und alle verminderten Intervalle, und endlich, werden die Secunde, Quarte und Sexte in doppelter oder zweifacher Größe ausgeübt, auch die None, Undecime und Terzdecime.

Und eingetheilt werden diese Dissonanzen im Allgemeinen in wesentliche und zufällige. Erstere sind solche, welche irgend einem Stamm- oder umgekehrten, nachgebildeten Accorde wesentlich angehören, und letztere solche, welche keinem solchen Accorde als wesentliches Eigenthum zugehören, sondern durch zufällige Umstände nur in irgend einer harmonischen Tonverbindung erscheinen und angewendet werden dürfen.

Zu den wesentlichen werden insbesondere dann gerechnet:

1) die kleine oder verminderte Quinte, welche in der Umkehrung sich zur großen oder übermäßigen Quarte, dem sogenannten Tritonus, gestaltet;
2) die übermäßige Quinte, in der Umkehrung die verminderte Quarte;
3) die kleine, große und verminderte Septime, welche in der Umkehrung zur großen, kleinen und übermäßigen Secunde werden;
4) die große und kleine None, welche sich als doppelte Secunden nicht wohl mehr besonders umkehren lassen;
5) die Undecime oder doppelte Quarte, die nur in einer Größe gebraucht wird, und
6) die Terzdecime, die als zweifache Sexte ebenfalls nur in einer Größe vorkommt.

Es darf nicht auffallen, daß hier auch die Undecime und

Terzdecime, und da diese nichts Anderes sind als zweifache Quarten und Sexten, demnach eigentlich auch diese zu den Dissonanzen gerechnet werden, während wir früher diese Zusammenklänge doch als Consonanzen kennen gelernt haben: ich rede hier von den wesentlichen Dissonanzen, die Wesentlichkeit einer Dissonanz aber ergiebt sich erst aus ihrer harmonischen Bedeutung, und in Bezug auf diese haben wir gelernt, daß zu einem consonirenden Accorde nicht blos erforderlich ist, daß die einzelnen Töne, aus welchen derselbe besteht, nicht blos gegen den Baß- oder Grundton, sondern auch unter sich wieder consoniren. Kommt demnach eine Undecime oder Quarte, eine Terzdecime oder Sexte in einem Accorde vor, und sie consonirt nicht auch zu den übrigen oder auch nur einem der übrigen Töne, aus welchen der Accord besteht, so ist sie, ungeachtet ihres consonirenden Verhältnisses zu dem Baßtone an und für sich, sofort eine Dissonanz. In solcher Art, als Dissonanz, kommt die Undecime oder Quarte z. B. vor in dem nach ihr benannten Undecimenaccorde; die Terzdecime in dem nach ihr benannten Terzdecimenaccorde.

Zufällige Dissonanzen sind alle leiter-fremden Töne, welche in der Harmonie vorkommen. Dahin gehören: 1) alle Arten von Durchgangs- und Hülfstönen; 2) alle Vorhalte und Retardationen; 3) die Anticipationen und Verzögerungen, und endlich 4) die sogenannten alterirten Dissonanzen.

Durchgangs- und Hülfstöne sind lauter solche Töne, welche lediglich zur engeren Verbindung und Verzierung der einfachen Grund- und Accordtöne in der Melodie der verschiedenen Stimmen einer Harmonie dienen, daher auch weiter keinen Bezug zu dieser selbst haben, obwohl sie demungeachtet sowohl auf eine accentuirte als unaccentuirte Taktzeit fallen können, und namentlich in letzterem Falle eine

sehr scharfe Dissonanz zu der Harmonie bilden. — Vorhalte und Retardationen sind solche Töne, durch welche irgend eine Consonanz eines Accordes in ihrem Erscheinen aufgehalten wird, welche daher zwar auch in engster Beziehung zu dem Accorde selbst stehen, da sie mit ihm und zu gleicher Zeit auftreten, jedoch ohne aus dem Grunde schon wesentlich zu ihm zu gehören. Durchgangs- und Hülfstöne suchen das melodische Element in den verschiedenen Stimmen einer Harmonie zu ermitteln, und es kommt eben deshalb, weil sie als ein blos verzierendes und schnell vorübergehendes Beiwerk erscheinen, auch ihr mehr oder weniger dissonirendes Verhältniß, wie das Intervall, das sie vielleicht zu dem Grund- oder irgend einem andern Tone in der Harmonie bilden, gar nicht in Betracht; die Vorhalte und Retardationen aber behaupten einen eigentlich harmonischen Charakter und streben, die Verkettung der harmonischen Tonverbindungen selbst zu erweitern. Daher ist auch, bei Beurtheilung der Harmonie, nicht allein das dissonirende Verhältniß, das sie in derselben erzeugen, sondern selbst auch das Intervall, das ihr Ton zu dem Grundtone der Harmonie ausmacht, von Wichtigkeit. — Aehnlich wie mit den Vorhalten und Retardationen verhält es sich mit den Anticipationen und Verzögerungen, nur daß ihnen die harmonische Wichtigkeit fehlt. — Alterirte Dissonanzen sind lauter solche dissonirende Tonverhältnisse, welche erst durch chromatische Veränderung, d. h. Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones der Harmonie mittelst Kreuze oder Bee entstehen. In solcher Art können vorkommen z. B. die verminderte Septime und ihre Umkehrung, d. i. die übermäßige Secunde, die übermäßige Sexte und die aus deren Umkehrung entstehende doppelt verminderte Terz, und die übermäßige Quinte, wie verminderte Quarte, welche sich durch Umkehrung jener gestaltet. Auch die kleine

Septime und verminderte Quinte nebst ihren Umkehrungen erscheinen mitunter in der Eigenschaft von alterirten Dissonanzen. Mehr über diesen Gegenstand gehört in eine förmliche Harmonielehre.

In unserer Seele lebt keine Regung so urplötzlich auf, daß nicht ein Verwandtes oder in der Gattung Gleichartiges gewissermaßen wie ein Erzeuger ihr vorausginge: nicht anders kann es natürlich denn auch in der Darstellung dieses Lebens seyn, und namentlich in der Musik. Die Consonanz wirkt beruhigend und befriedigend auf unser Ohr und Gemüth, die Dissonanz aber beunruhigend, aufregend; die Dissonanz also ist auch das eigentliche Bild der lebenskräftigen Thätigkeit unserer Seele, und ihre Behandlung muß daher demselben rhythmischen Gesetze unterliegen, dem diese Thätigkeit von selbst sich nach einem ewigen Gebote der Natur unterwirft. Aus dem und keinem andern Grunde entsteht denn die Regel: eine Dissonanz darf nicht ohne Weiteres in einem harmonischen Zusammenklange, so ohne alle Einleitung, auftreten, sondern muß vorbereitet werden. Diese Vorbereitung einer Dissonanz besteht darin, daß derjenige Ton, welcher durch sein Erscheinen in einem harmonischen Tonverbande zunächst das dissonirende Klangverhältniß verursacht, in dem vorhergehenden Accorde, und zwar in ein und derselben Tonhöhe wie in ein und derselben Gattung und Stimme, als Consonanz vernommen wurde. Von dieser Regel oder diesem Gebote sind natürlich jedoch alle wesentlichen Dissonanzen ausgenommen, und auch unter den zufälligen sind hauptsächlich nur die Vorhalte und Retardationen daran gebunden, weil diese, obschon nicht ursprünglich und eigenthümlich zur Harmonie gehörend, doch eine bestimmte, namhafte Stelle in derselben einnehmen, während alle sonstigen Arten von zufälligen Dissonanzen nur mehr eine melodische Bestimmung haben.

Eine zweite sehr wichtige Regel, welche aus jener Gleichartigkeit der Verhältnisse der Musik und des innern Seelenlebens wie dem hieraus wieder entspringenden rhythmischen Principe aller musikalischen und namentlich harmonischen Tonverbindungen hervorgeht, ist, daß alle Dissonanzen, so bald sie als solche gebraucht worden sind, sich auch wieder auflösen müssen, und von diesem Gebote ist auch keinerlei Art von Dissonanzen ausgeschlossen, denn in dieser Auflösung eben wird jenes Verlangen nach Beruhigung und Befriedigung gestillt, das die Dissonanz für sich mit ihrem Erklingen neben dem sonstigen Eindrucke in uns erweckt. Beruhigend und befriedigend aber wirkt, wie wir gesehen haben, auf unser Ohr und Gemüth nur die Consonanz, und so kann denn die Auflösung einer Dissonanz auch nur darin bestehen, daß sie zu einer Consonanz übergeht. Dieser Uebergang eines dissonirenden Tonverhältnisses zu einem consonirenden in der Harmonie, was wir die Auflösung einer Dissonanz nennen, geschieht aber fast eben so verschieden, als wir verschiedene Dissonanzen haben.

Eine dritte Regel endlich, welche man wohl noch aus dem angegebenen Verhältnisse der Tonverbindungen zu unserem inneren Seelenleben für die Behandlung der verschiedenen Dissonanzen herleitet, ist, daß die Dissonanzen gebunden auftreten müssen, d. h. sie dürfen, nachdem sie vorbereitet und somit als Consonanzen gehört worden sind, in dem Momente, wo sie durch das Verhältniß zu den übrigen gleichzeitig erscheinenden Tönen den Charakter von Dissonanzen annehmen, nicht noch einmal und von Neuem intonirt, sondern müssen nur unverändert von der Zeit der ersten Consonanz an fortgehalten werden. Allein auch abgesehen davon, daß, wie schon aus der oben erwähnten Erklärung erhellt, nur diejenigen Dissonanzen diesem Gesetze der Bindung unterworfen seyn können, welche zugleich dem Gesetze der Vorbereitung unerläßlich

unterliegen, also blos die Vorhalte und Retardationen, so ist selbst ein gebundenes Auftreten dieser Art von Dissonanzen nicht durchaus und unter allen Umständen nothwendig, vielmehr können eben sowohl auch alle Dissonanzen ungebunden gebraucht werden, obschon auf der andern Seite die unangenehme Wirkung einer vorbereiteten Dissonanz durch die Bindung bedeutend erleichtert und gemindert wird.

§. 6.

Die Tonschrift oder musikalische Semiotik.

Wie das Wort und der Gedanke, mit welchen die Poesie ihre Werke schafft, alles räumlichen Daseyns überhoben sind, so auch der Ton an sich, welcher zum Material unsrer Kunst, der Musik, dient und dienen muß. Das scheint ein Nachtheil zu seyn, in welchem unsere Kunst gegenüber von manchen anderen räumlichern, selbst den sonst weniger werthvollen bildenden Künsten steht, deren Stoffe eine zeitige Dauer haben. Um indessen auch diesen scheinbaren Nachtheil so viel als möglich wenigstens unmerkbar und auf die Kunst selbst wirkungslos zu machen, hat man, wie für das Wort, den Gedanken, auch vor mehreren Jahrhunderten schon verschiedene Zeichen erfunden, vermittelst welcher die mancherlei Töne dergestalt dem Auge *sichtbar* dargestellt werden können, daß ein Jeder, der die Bedeutung dieser Zeichen kennt und weiß, welche Töne und in welcher Art und Weise dieselben damit gemeint sind, dasselbe Kunstwerk, was an sich schon geschaffen und wieder vergangen war, darnach (in ziemlicher Treue wenigstens) wieder nachzubilden im Stande ist, also Zeichen, durch welche, ungeachtet des schnellen zeitigen Verschwindens der Töne selbst, dennoch die dadurch geschaffenen Werke, wenn auch weniger in ihrer innersten Idee als mehr ihrer blos äußerlichen Gestalt und Form nach, für die Dauer und zur Nachbildung für Andere festgehalten werden können; und den

Inbegriff aller dieser dazu dienlichen Zeichen nennt man, weil das hauptsächlichste darunter Note heißt, das Notensystem. Dieses Notensystem umfaßt demnach: 1) das sogenannte Liniensystem; 2) die Noten, die nach Höhe und Tiefe, Geltung, d. h. Zeitdauer u. s. w. immer eine andere Gestalt und Form haben; daher 3) die verschiedenen Schlüssel, nach deren anderer Gestalt und Lage auch die Bedeutung der Noten hinsichtlich ihrer Tonbezeichnung eine andere wird; 4) die verschiedenen Versetzungszeichen; 5) die Pausen; 6) die Art und Weise, Noten nach der verschiedenen Bedeutung, die sie haben, und nach dem Erforderniß des verschiedenen Tonvertrags zu ordnen, also die Notenschrift überhaupt; 7) die mancherlei andere Nebenzeichen, durch deren Gebrauch in der Notenschrift die ursprüngliche Grundbedeutung, der Werth ꝛc. der Notenzeichen ꝛc. sich ändert, als Punkte neben den Noten, eben solche Bogen u. s. w., und endlich 8) die mancherlei Abbreviaturen, deren man sich in der Notenschrift aus diesen oder jenen Gründen bedient.

Das Liniensystem (auch blos System, Notenplan, Notensystem, Musikleiter, und stehen bereits Noten darauf schlechtweg Notenzeile genannt) zunächst betreffend, so besteht dasselbe aus fünf über einander liegenden Linien, die zur Bestimmung der Höhe und Tiefe der Töne eine Notenleiter mit ihren Stufen vorstellen, entsprechend der Vorstellung der diatonischen Tonfolge als einer Tonleiter mit regelmäßigen auf- und abwärts führenden Stufen. Demnach werden auch die Linien von unten nach oben abgezählt.

Indessen würde, wenn jede Tonstufe eine besondere Notenstufe erhalten sollte, dies einen unübersehbaren Linienplan nothwendig machen, und man benutzt daher auch die Zwischenräume (Spatien) zwischen, wie Räume unter

und über den Linien zur Aufzeichnung der Noten, wodurch die Möglichkeit gewonnen wird, ohne das Bild der Leiter zu weit aus dem Auge zu rücken, wenigstens eilf verschiedene Notenstellen blos auf den fünf Linien zu bestreiten; und zur Aufzeichnung noch höher oder tiefer liegender Töne in Noten bedienen wir uns gewisser kleiner (kurzer) Linien, die je nach Erforderniß über oder unter die fünf Linien zu stehen kommen, mit denselben übrigens jede andere Bewandniß gleich haben, und nur aus dem Grunde von einander getrennt sind, um die Uebersicht des Systems zu erleichtern; denn wollte man die kurzen Linien, welche im Gegensatze zu den fünf Grundlinien Nebenlinien heißen, der Länge nach mit jenen fortführen, wie es die Idee eigentlich erfordert, so würde, um z. B. nur die Töne des mäßigen Umfangs von drei Octaven in Noten darzustellen, eine solche Vermehrung der Linien nothwendig werden, daß unser Auge unmöglich ohne sonderliche Mühe die verschiedene Tonhöhe der Noten abzuzählen im Stande wäre.

Die Feststellung des Fünf-Liniensystems als allgemeine Norm für die Aufzeichnung der Noten ist auch nicht etwa blos ein Werk des Zufalls oder der Willkühr, sondern diese fünf Linien mit ihren eilf verschiedenen Notenstellen, und wie viele weiter sich noch durch Anwendung weniger, leicht übersehbarer Nebenlinien darauf erreichen lassen, entsprechen ganz dem Hauptumfange einer jeden der vier verschiedenen menschlichen Singstimmen, und genügen in so fern, da der Umfang dieser Stimmen gleichsam die Basis unsers gesammten Tonsystems und aller Musik ausmacht, vollkommen dem Centrum aller Composition.

Aus dem Grunde werden denn endlich auch, wo zwei oder mehrere Stimmen zugleich thätig sind, wie z. B. in allen Clavier-, Harfen- und anderen harmonischen Tonstücken, immer zwei oder mehrere Liniensysteme über einandergesetzt,

und zur Anzeige, daß die darauf stehenden Noten zusammen, gleichzeitig effectuirt werden sollen, mittelst einer Accolade (Klammer), die nun bald so, bald etwas anders, immer jedoch in ihrer Eigenschaft als Verbindungslinie gestaltet wird, mit einander verbunden.

Instrumente, welche immer nur ein und denselben Ton von sich geben, und niemals einen andern zu erzeugen im Stande sind, als Trommel, Triangel, Becken, bedürfen begreiflicher Weise für ihre Noten auch nicht gerade fünf Linien, sondern haben zur Versinnlichung des blos rhythmischen Unterschiedes derselben schon an einer Linie genug.

§. 7.

Fortsetzung.

Die Note dann ist das Zeichen für die wirkliche Erscheinung oder, besser gesagt, Effectuirung des Tones: wie der Ton mit seinem Klange dem Ohre, so wird er in der Note dem Auge warnehmbar.

So bald jedoch ein Ton erklingen soll, muß derselbe seine Existenz auch auf eine gewisse Dauer, er muß irgend eine Geltung haben, und da diese Geltung durchaus nicht willkührlich, sondern nur eine bestimmt abgemessene, durch Umstände oder den besondern Willen vorgeschriebene seyn kann, so muß uns diese Geltung oder Zeitdauer des Tones auch gleichzeitig mit seiner Bezeichnung, seiner Note, bekannt werden. Daher kommt es denn, daß unsere Noten, neben dem, daß sie überhaupt sichtbare Tonzeichen sind und seyn sollen, auch noch die verschiedene Geltung des Tones aussprechen, und da dies nur mittelst einer verschiedenen Gestalt geschehen kann, auch eine verschiedene Bildung oder Form nebst allerhand mehr oder weniger wichtigen Nebenzeichen besitzen.

Die erste Hauptgestalt einer Note ist ein Punkt:

gleich dieser Punkt, der gewöhnlich der Kopf der Note genannt wird, hat aus dem Grunde eine mehrfache Gestalt. Wir treffen denselben bald als Quadrat, bald als Kreis, und bald auch als wirklichen Punkt geformt. Noten mit einem Kopfe ersterer Art kommen freilich nur selten, und meist nur in ernsten, großartig angelegten Tonstücken vor; desto häufiger aber die andern beiden, der hohle und gefüllte oder volle Kopf.

Diese dreifache Gestalt des Kopfes einer Note reicht aber noch keineswegs aus zur Bezeichnung der großen Verschiedenheit der Zeitdauer, in welcher Töne ausgeübt werden können, vielmehr müssen dafür auch noch andere Zeichen und Merkmale vorhanden seyn, die sich jener verschiedenen Bildung des Kopfes anschließen und zufügen lassen. Das nächste unter diesen weiteren Hülfsmitteln, die zu dem Zwecke angewendet werden, ist der sogenannte Hals der Note, ein senkrechter Strich, welcher dem hohlen Kopfe zur Bezeichnung seines halben Werthes angesetzt werden kann, ohne welchen der gefüllte Kopf aber niemals erscheint; und dann fügt man, als letztes Mittel zur Vermehrung der Zeichen, dem Halse auch noch, wo es ein weiterer verschiedener Werth der Note erfordert, einen sogenannten Fuß oder eine Fahne zu, welche so viele Male wiederholt werden kann, als die Theilung des Zeitwerths der Noten durch die Zahl 2 zuläßt oder nöthig macht. Durch einen hohlen Kopf ohne Hals nämlich wird, wie man sich in der Musik ausdrückt, eine ganze Zeit angedeutet; erhält dieselbe Notenfigur noch einen Hals, so nimmt die Dauer des dadurch angezeigten Tones eine halbe Zeit ein. Daher nennt man die erste Notenfigur auch wohl eine ganze Note, und die zweite eine halbe Note. Die Note mit einem gefüllten Kopfe, welcher besagter Weise zugleich immer auch einen Hals hat, gilt wieder die Hälfte von einer halben

Note, sonach eine Viertelszeit; kommt dann ein Fuß an den Hals, so ist der Zeitwerth der Note wiederum nur halb so viel, ein Achtel; zwei Füße bezeichnen wieder die Hälfte von diesem, ein Sechszehntel; drei Füße abermals die Hälfte von diesem, ein Zweiunddreißigstel; vier Füße die Hälfte von diesem, ein Vierundsechzigstel; und fünf Füße endlich die Hälfte von letzterem, ein Hundertachtundzwanzigtheil. Die viereckige große Note, die nur in einer Gestalt vorkommt, hat die Geltung von zwei ganzen Noten.

Versinnlichen können wir uns das Verhältniß der verschiedenen Notengattungen hinsichtlich ihres Zeitwerths wohl am besten durch etwa folgendes Beispiel. Nehmen wir an, Töne, welche in ganzen Noten dargestellt sind, folgten regelmäßig jede Sekunde einer auf den andern, so müssen andere nur in halben Noten dargestellte Töne zwei in derselben Zeit, in einer Sekunde, erfolgen, und zwar in gleichmäßiger Vertheilung derselben, so daß der erste Halbton stets mit dem Ganztone zusammentrifft, der zweite aber gerade nach Verfluß der ersten Hälfte, genau mit Anfang der zweiten Hälfte der Zeit. Durch Viertelsnoten dargestellte Töne würden während derselben Zeit in gleichmäßiger Abtheilung der Zwischenräume vier gehört werden; durch Achtelsnoten dargestellte Töne acht ꝛc. Spielen oder singen wir während einer Sekunde vier Achtelsnoten, und ein Dritter hat Sechszehntelsnoten während derselben Zeit vorzutragen, so hören wir von diesem immer zwei Töne, während wir selbst nur einen Ton hervorbringen, denn zwei Sechszehntel machen ein Achtel aus. In der Musik wird nicht die Note, sondern nur die Zeit ihrer Klangdauer getheilt. Daß diese Theilung, welcher Art sie sonst nun seyn mag, stets in vollkommener Gleichmäßigkeit, d. h. in vollkommen gleichmäßigen Zwischenräumen, geschehen muß, versteht sich von

selbst, da ein Achtel z. B. den völlig gleichen Werth hat als ein anderes, und kein Zweiunddreißigstel mehr oder weniger Zeit einnehmen kann und darf als ein anderer unter sonst gleichen Umständen durch eine Zweiunddreißigstels-Note dargestellter Ton. Eben so natürlich ist daher auch, daß die Effectuirung eines Tones immer zu Anfang derjenigen Zeit geschieht, welche fortzuklingen seine Notenfigur vorschreibt, weil anders ja der Klang nicht so viel Zeit ausdauern würde, als er vorgeschriebener Maaßen soll.

§. 8.

Fortsetzung.

Nun ist mit alle Dem aber keineswegs auch schon entschieden, welcher Ton aus unserem Tonsysteme es ist, den wir durch eine Note sichtbar ausdrücken, wenn wir diese in irgend einer Gestalt oder Form auf irgend einen Raum in dem Liniensysteme schreiben: diesen bestimmten Maaßstab, nach welchem sich die auf dem Liniensysteme aufgezeichnete Notenleiter auch mit Sicherheit in Tönen abzählen läßt, liefern erst die verschiedenen Schlüssel, welchen Namen die betreffenden Zeichen daher erhalten haben mögen, weil sie, durch ihre Form und Stellung, gewissermaßen den eigentlichen Aufschluß erst geben über die eigentliche Tonbedeutung der Noten.

Hinsichtlich der verschiedenen Gestalt und Namen dieser Notenschlüssel haben wir uns nur drei derselben zu merken: 1) den sogenannten C-Schlüssel; 2) den sogenannten F-Schlüssel; und 3) den sogenannten G-Schlüssel, der auch wohl Violinschlüssel heißt, und der jedenfalls aus einem verzogenen großen deutschen G hervorgegangen ist. Der erstere, der C-Schlüssel, hat diesen Namen dadurch bekommen, daß man als allgemeine Regel annimmt, daß die Note auf derjenigen Linie, auf welche er gesetzt wird, allemal den

Ton c anzeigt; dem analog der F-Schlüssel diesen seinen Namen davon, das die Note auf derjenigen Linie des Liniensystems, auf welche er geschrieben wird, den Ton f anzeigt; und der dritte, der G-Schlüssel endlich, diesen seinen Namen davon, daß die Note auf derjenigen Linie, auf welcher er mit seinem innern runden Häckchen steht, den Ton g angiebt.

Nun stehen aber nicht alle drei Arten von Schlüsseln stets und zu allen Zeiten, unter allen Umständen auf ein und derselben Linie, sondern es wird vornehmlich der erstere, der C-Schlüssel, je nach Erforderniß auf verschiedenen Linien gebraucht, und demnach ändert sich denn natürlich auch jedesmal seine Bedeutung und sein Zweck.

Möglichste Einfachheit in der musikalischen Tonschrift zu erzielen, und dadurch die Uebersicht und Lesbarkeit derselben auf alle Weise zu erleichtern, ist nämlich wie die Absicht aller dazu erfundener Zeichen, so nebenbei auch der verschiedenen Schlüssel. In solchem Betracht setzen wir in Musikstücken für Instrumente oder Stimmen, deren Tonumfang sehr hoch liegt, und deren Noten daher häufig weit über die fünf Grundlinien im Liniensysteme hinausgehen, wo die Benutzung zu vieler Nebenlinien eben die Uebersicht unverhinderlich erschweren würde, den C-Schlüssel auf die erste oder unterste Linie des Notenplans, und nehmen als Regel an, daß nun durch die Note auf dieser ersten Linie, welche Gestalt dieselbe sonst auch hat, allemal der Ton c und zwar das eingestrichene c angedeutet wird.

In diesem Falle heißt dann der Schlüssel insbesondere der Discantschlüssel, weil mit diesem Tone, dem eingestrichenen c, allgemein angenommen die Reihe derjenigen Töne in unserem ganzen Tongebiete nach der Höhe zu beginnt, welche sich für diejenigen unter den vier menschlichen Stimmen am besten eignen, die wir Sopran oder Discant nennen.

In Musikstücken für solche Stimmen oder Instrumente aber, deren Tonumfang, minder hoch, schon mehr einer tiefern Lage der Klänge sich zuwendet, und in deren Noten wir also darauf bedacht seyn müssen, der bequemeren Lesbarkeit wegen sowohl über als unter den fünf Grundlinien so viel als möglich zu viele Nebenlinien zu vermeiden, setzen wir denselben Schlüssel auf die dritte, also mittelste Linie des Systems, und nehmen als Regel an, daß die Note auf dieser Linie wiederum allemal den Ton c und zwar ebenfalls jenes eingestrichene c andeutet. In diesem Falle wird derselbe Schlüssel insbesondere Altschlüssel oder Altzeichen genannt, weil der Tonumfang, der eine solche Schreibart der Noten und Stellung des Schlüssels verlangt, vornehmlich demjenigen entspricht, den diejenige unter den vier menschlichen Stimmen besitzt, welche wir Altstimme, Alt, nennen.

In Musikstücken für Stimmen oder Instrumente von noch etwas tiefer liegendem Tonumfange, wo also noch mehr als bei den vorhin angeführten auf möglichst geringe Anwendung von Nebenlinien unter den fünf Grundlinien gesehen werden muß, setzen wir den Schlüssel auf die vierte Linie, und lassen daher die auf dieser Linie stehende Note für den Ton c und zwar das eingestrichene c gelten, in welchem Falle der Schlüssel vorzugsweise Tenorschlüssel oder Tenorzeichen genannt wird, weil der diese Stellung des Schlüssels erfordernde Tonumfang hauptsächlich derjenigen unter den gewöhnlichen vier menschlichen Singstimmen eigen ist, welche wir Tenor nennen.

Der F=Schlüssel wechselt seinen Sitz nicht, und wird für alle tieferen und tiefsten Tonlagen gebraucht, also die eigentlichen Baßtöne, deshalb er denn gewöhnlich auch der Baßschlüssel oder das Baßzeichen genannt wird. Er steht auf der vierten Linie, und zeigt an, daß, wo er seine Geltung hat, die Note auf dieser Linie den Ton f (daher

sein Name), aber auch blos das f der kleinen Octav oder kleine f andeutet. Ehedem wurde dieser Schlüssel auch wohl für den Bariton und etwas höher liegende, obwohl noch dem Baß angehörige Instrumente und Stimmen auf der dritten Linie als sogenannter Baritonschlüssel, und für sehr tiefe Tonlagen auf der fünften Linie angewendet; jetzt jedoch nicht mehr.

Im Gegensatze zu dem F=Schlüssel, der das ganze Bereich der Baßtöne repräsentirt, bestimmt der G=Schlüssel, der eben deshalb auch wohl der Violinschlüssel genannt wird, die Noten für die höhern und höchsten Tonlagen. Sein Sitz ist auf der zweiten Linie, und er zeigt an, daß die Note auf dieser Linie, seinem Namen gemäß, den Ton g, aber kein anderes g als das der eingestrichenen Octave, das eingestrichene g, vorschreibt.

Kennen wir darnach nun aber Gestalt und Form, Bedeutung, Sitz und Verhältnisse der verschiedenen Schlüssel zu einander, so ist in allen Fällen auch leicht zu erkennen, welche Töne überhaupt durch die auf einem Notenplane enthaltenen Noten vorgestellt und angedeutet werden, indem man nach dem Sitze des Schlüssels und seiner Bedeutung, der allemal dem Liniensysteme vorgesetzt wird, als nach einem allgemein gültigen Maaßstabe, den Sitz und die Entfernung aller auf dem Liniensysteme eingetragenen Noten nur abzuzählen, und dabei blos den Grundsatz festzuhalten braucht, daß die Leiter des Notenplans genau der Leiter der diatonischen Tonfolge oder (mit anderen Worten) der Folge der natürlichen oder Stamm=, d. h. jener Töne entspricht, welche durch eigene Buchstabennamen benannt sind. Wissen wir z. B., daß, wenn einem Liniensysteme der Discantschlüssel vorsteht, von den auf demselben enthaltenen Noten diejenige, deren Kopf auf der ersten Linie steht, das ein=

gestrichene c andeutet, so sind hiernach, mit Festhaltung obigen Grundsatzes, auch ganz leicht die durch die übrigen Noten vorgeschriebenen Töne abzuzählen, indem alle Noten, welche auf Räumen über der ersten Linie stehen, auch lauter Töne über dem eingestrichenen c anzeigen, und alle Noten auf Räumen unter der ersten Linie, auch lauter Töne unter dem eingestrichenen c, und zwar nach dem Verhältnisse der Uebereinstimmung der steigenden Räume auf dem Notenplane mit der steigenden Folge der Töne vom eingestrichenen c an. Ganz gleich verhält es sich mit den übrigen Schlüsseln.

Ich sagte so eben, daß die verschiedenen Schlüssel stets zu Anfang eines Liniensystems demselben vorgesetzt würden, um den Maaßstab für die auf demselben enthaltenen Notenräume zur Berechnung der dadurch vorgeschriebenen Tonreihen zu geben: dies ist in der That auch der Fall, doch können auch Sätze vorkommen, in welchen bald sehr hohe, bald sehr tiefe Töne, deren Aufzeichnung in Noten nach einem Schlüssel zu viele Nebenlinien erfordern und dadurch die Lesbarkeit erschweren würde, schnell mit einander wechseln, und alsdann wechselt man auch mitten in der Phrase den Schlüssel, um durch einfachere Schreibweise die Uebersicht bequemer zu machen.

§. 9.

Fortsetzung.

Mit Hülfe der verschiedenen Schlüssel sind wir nunmehr im Stande, sämmtliche Töne unserer praktischen Musik oder des ganzen Tonsystems auch durch Noten dergestalt dem Auge bemerkbar zu machen, daß unter einer Note nicht mehr etwa ein beliebiger, sondern nur ein ganz bestimmter Ton, und ferner nicht etwa blos ein Ton von bestimmtem Namen, ohne Gewißheit noch, welcher von den mehrfachen Tönen gleiches Namens in unserem Tonsysteme damit gemeint sey,

sondern ein Ton von völlig und genau bestimmter Klanghöhe, kurz ein ganz bestimmter Ton verstanden werden muß und kann. Indessen sind es doch auch nur lauter natürliche oder Stamm=Töne, Töne mit eigenen Buchstabennamen, auf dem Clavier durch lange oder Unter=Tasten angegeben, welche sich, auch mittelst der Schlüssel, durch verschiedene Raumstellung der Noten auf dem Liniensysteme in Noten darstellen lassen; und insofern es nun außer denselben noch eine Menge anderer, nämlich sogenannt abgeleiteter Töne in der Musik giebt, die keinen eigenen Buchstabennamen besitzen, sondern ihren Namen erst durch Nachbildung von denjenigen Tönen erhalten, von denen sie abstammen, kurz jene Töne, welche auf dem Claviere durch die kurzen oder Ober=Tasten angegeben werden, und insofern eben diese Töne ebensowohl und in gleich öftern Fällen in der praktischen Musik vorkommen oder doch vorkommen können, als die natürlichen oder Stammtöne, erscheint mit dem Bisherigen unsere Zeichenlehre, so mannigfache Zwecke wir auch schon damit zu erreichen im Stande sind, noch keineswegs vollständig, sondern fehlen vor allen Dingen noch die Hülfsmittel, auch jene abgeleiteten Töne oder chromatischen Tonstufen in der Notenschrift auszudrücken.

Dies sind die sogenannten Versetzungszeichen oder jene Zeichen, mittelst welcher wir, indem wir sie den Noten vorsetzen, die durch dieselben angedeuteten Töne jeden um einen kleinen halben Ton oder eine sogenannte chromatische Tonstufe zu erhöhen oder zu erniedrigen vermögen, und welche also bestehen aus: 1) einem Zeichen, das die Erhöhung eines Tones um einen halben Ton oder eine chromatische Tonstufe andeutet und die Gestalt eines doppelten Kreuzes hat; 2) einem Zeichen, welches die Erniedrigung eines Tones um eben so Viel zum Zwecke hat, in der Gestalt eines kleinen lateinischen b, und 3) einem Zeichen, wel=

ches einen auf solche Weise erhöheten oder erniedrigten Ton wieder in seinen frühern natürlichen Zustand zurückversetzt, also die vorangegangene Erhöhung oder Erniedrigung wieder auflöst, und daher Wiederherstellungs- oder Widerrufungs-, auch Auflösungszeichen genannt und so ♮ gestaltet wird.

Versetzungszeichen heißen alle diese drei Zeichen zusammengenommen, weil sie einen bestimmten Ton gewissermaßen in eine andere Klanghöhe versetzen, entweder durch Erhöhung oder Vertiefung.

Insofern alle diese Zeichen, indem sie vor eine Note gesetzt werden, überhaupt den durch dieselbe angedeuteten Ton um einen halben Ton erhöhen oder erniedrigen, können dadurch nun aber nicht allein natürliche Töne in (dem Namen nach) davon abgeleitete, sondern auch in wieder natürliche, d. h. eigens benannte und auf einer eigenen Stufe im Notenplane bezeichnete Töne erhöht oder erniedrigt werden, so bald diese nur nicht weiter als eine chromatische Tonstufe davon entfernt liegen, wie z. B. bei den Tönen e und f, und h und c der Fall ist, wornach jedoch dieser natürliche Ton, zu welchem ein anderer natürlicher erhöht oder erniedrigt wurde, einen abgeleiteten Namen erhält, so daß, wenn z. B. vor e ein Kreuz steht, zwar der Ton f gesungen oder gespielt, dieser Ton jedoch in dem Falle nicht f, sondern eis genannt wird, und umgekehrt, wenn vor f ein b steht, zwar der Ton e gesungen oder gespielt, dieser Ton alsdann aber nicht e, sondern fes genannt wird, weil wir bekanntlich bei Benennung der Töne im Falle der Erhöhung eines Tones seinem ursprünglichen Namen die Sylbe is, im Falle der Erniedrigung aber demselben die Sylbe es zur näheren Bezeichnung anhängen.

Das führt auf die Verdoppelungen der Versetzungszeichen vor einer Note. Können wir nämlich mittelst

dieser Zeichen einen natürlichen Ton auch dergestalt erhöhen oder vermindern, daß ein anderer natürlicher oder Stamm-Ton dadurch zum Vorschein kommt, so dürfen wir begreiflicher Weise auch einen Ton um zwei halbe oder eine ganze Tonstufe erhöhen oder erniedrigen, wodurch er dann wenigstens eine solche Klanghöhe erreicht, die einem andern, auf dem Notenplane durch einen eigenen Raum darstellbaren Tone gleichkommt. Eine solche doppelt weite Versetzung eines Tones kann aber nur auch durch doppelte Vorsetzung der betreffenden Zeichen vor die Note erreicht werden. Steht demnach z. B. vor der Note a ein doppeltes b (bb), so wird dadurch angezeigt, daß der Ton in einer zweifachen Erniedrigung, oder um einen ganzen Ton erniedrigt, ausgeübt werden soll, in welchem Falle sein Klang dem Klange des natürlichen Tones g gleich kommt, er selbst jedoch nicht etwa g, sondern, als doppelt erniedrigt, consequenter Weise auch asas genannt wird.

Eben so verhält es sich umgekehrt mit den Erhöhungszeichen oder den Kreuzen, nur daß man hier das Zeichen selbst nicht zweimal, also doppelt vor die Note setzt, sondern dafür lieber ein einfaches liegendes Kreuz wählt.

Soll eine doppelte Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones wieder aufgehoben, und der dergestalt versetzte Ton wieder in seinen frühern Zustand zurückgeführt werden, so muß natürlich auch das Widerrufungs- oder Auflösungszeichen in doppelter Wirkung, und sonach in doppelter Gestalt (♮♮) vor der Note erscheinen.

Steht nach einer doppelten oder zweifachen Erhöhung oder Erniedrigung das Wiederherstellungszeichen nur in einfacher Gestalt vor der Note, so löst es auch nur eine der vorangegangenen beiden Erhöhungen oder Erniedrigungen, nicht beide auf einmal, auf.

Uebrigens schreibt man in solchem Falle, wo nach dop-

pelter Versetzung nur eine einfache Auflösung statt finden soll, um allen Irrungen vorzubeugen, auch wohl so, daß man das fortdauernde einfache Versetzungszeichen noch einmal neben das Auflösungszeichen setzt.

Es versteht sich von selbst, daß ein Ton nur dann in einem solchen einfach oder doppelt erhöheten oder erniedrigten Zustande ausgeübt wird und ausgeübt werden darf, wenn seiner Note das betreffende und entsprechende Versetzungszeichen vorgesetzt worden ist; umgekehrt eben sowohl aber auch, daß der Note eines Tones, so bald dieser in einem solch' erhöheten oder erniedrigten Zustande ausgeübt und gehört werden soll, das betreffende und entsprechende Versetzungszeichen vorgesetzt werden muß. Indessen würde bei Tonsätzen, deren übrige Einrichtung die Benützung vieler solcher erhöheter oder erniedrigter Töne erfordert, es doch nicht allein zu weitläuftig und zu mühsam seyn, jeder vorkommenden Note, durch welche ein solch' versetzter Ton bezeichnet wird, auch das betreffende Versetzungszeichen vorzusetzen, sondern es würde dadurch, durch diese vielfache Vermehrung der Zeichen und Noten auf dem Notenplane, auch die Lesbarkeit und Uebersicht der ganzen Tonschrift bedeutend erschwert werden; und wir pflegen daher gleich zu Anfang eines Tonstücks und dann gemeiniglich auch noch zu Anfang einer jeden Notenzeile durch Vormerkung der entsprechenden Zeichen diejenigen Töne anzudeuten, welche in der Regel in dem ganzen Tonsatze in einem erhöheten oder erniedrigten Zustande ausgeübt werden sollen, wie dagegen dann vor den Noten jener Töne selbst, wo diese im Verlaufe des Stücks vorkommen, ohne daß ihr gleich von vorn herein angezeigter versetzter Zustand wieder geändert werden muß, das entsprechende Versetzungszeichen wegzulassen.

Daher werden auch in der Kunstsprache diese Versetzungszeichen, welche zu Anfang eines ganzen Tonstücks stehen, zu-

sammengenommen die Vorzeichnung des Tonsatzes oder Tonstücks genannt, und die einzelnen Zeichen für sich wieder wesentliche Versetzungszeichen. Ein solches wesentliches Versetzungszeichen oder kurzweg die Vorzeichnung eines Tonsatzes behält ihre Wirkung bis an den Schluß des Satzes, oder bis ausdrücklich eine andere Vorzeichnung angemerkt wird. Soll einmal der eine oder andere Ton, auf welchen die Vorzeichnung Bezug hat, wieder in einem andern als dem durch diese bewirkten Zustande ausgeübt werden, so muß dies jedesmal, wo ein solcher Fall vorkommt, ausdrücklich durch Vorsetzung des betreffenden Versetzungszeichens vor die Note angezeigt werden.

Dieses in solcher Absicht im Verlaufe des Tonsatzes vorkommende Versetzungszeichen, so wie alle andern, welche nicht in der Vorzeichnung schon enthalten sind und außerdem vor dieser oder jener Note im Satze vorkommen, heißen, im Gegensatze zu jenen wesentlichen, zufällige Versetzungszeichen. Solche behalten ihre Geltung und Wirkung in der Regel nur den Takt hindurch, in welchem sie vorkommen, und werden im folgenden Takte, wenn sie nicht von Neuem gesetzt sind, auch ohne besondere Andeutung als erloschen oder aufgelöst betrachtet.

§. 10.

Fortsetzung.

Noten sind die eigentlichen sichtbaren Zeichen für die Töne in der Musik; sobald eine Note, von welcher Art und Gestalt, auf dem Liniensysteme steht, soll auch ein Ton effectuirt werden. Jeder solcher Ton ist an eine gewisse Zeit gebunden, dauert eine gewisse Zeit hindurch, deren Werth sich in der Notenschrift durch die Gestalt der Note ankündigt. Wie aber, wenn diese Zeit, welche mit dem Klange von Tönen ausgefüllt werden soll, auch Momente oder kleinere Zei-

ten in sich schließt, in denen kein Klang, kein Ton gehört werden soll? — Dafür müssen nothwendig ganz eigene Zeichen existiren, und diese sind die Pausen. Setzen wir z. B. den Fall, wir wollten in der Zeit von vier Minuten auch viermal den Ton c erklingen hören, jedoch so, daß jedesmal die zweite Hälfte einer Minute hindurch kein Klang wahrgenommen wird, also ein förmlicher Stillstand in der Folge des Tonklangs stattfindet, so können wir dies nicht etwa blos durch Noten darstellen, weil der Klang des durch eine jede Note vorgestellten Tones dauern würde bis zu dem Augenblicke, wo die folgende Note eine neue Effectuirung des Tones durch ihr Vorhandenseyn vorschreibt, sondern es muß zwischen und neben den Noten durch gewisse Zeichen auch angedeutet werden, daß eine Zeit der Unterbrechung des Klanges zwischen der viermaligen Tonausübung statt findet, und das sind — wie gesagt — die Pausen oder Schweigezeichen, wie man formell ganz richtig auch dieses Wort übersetzt.

Dieselben sind demnach im Grunde nichts Anderes als gewissermaßen stumme Töne, schweigende Noten, d. h. sichtbare Zeichen, welche das Unterbrechen der Klang- oder Tonreihe für eine gewisse Zeit in der Notenschrift andeuten und vorstellen, und insofern, zumal die rhythmische Zeitfüllung mit Tönen doch auch ihre bestimmte Abgränzung verlangt, müssen dieselben nothwendig auch hinsichtlich ihrer Eintheilung und Geltung ganz und gar mit den eigentlichen Tonzeichen, den Noten, übereinstimmen, und haben wir für jedes besondere Notenzeichen auch ein eigenes Schweigezeichen, das mit jenem gleichen Zeitwerth und gleiche Anordnung besitzt.

Die größte Art von Pausen oder diejenige, welche den meisten Zeitwerth hat, ist, so weit wir uns in der praktischen Musik solcher Zeichen bedienen, die sogenannte Viertakt-

Pause oder welche vier volle Takte hindurch dauert: ein starker senkrechter Strich von einer bis auf die zweitfolgende Linie im Liniensysteme.

Für diese Pause besitzen wir nun zwar in der praktischen Musik keine hinsichtlich der Zeitdauer entsprechende eigene Note, aber sie ist im Grunde auch nur eine Verdoppelung des folgenden Pausezeichens, nämlich der sogenannten Zweitakt-Pause, die zwei volle Takte hindurch dauert: ein starker senkrechter Strich zwischen zwei benachbarten Linien. Die der ganzen Note im Zeitwerthe gleichkommende und daher auch sogenannte ganze Taktpause ist an der Linie hängender und mit derselben parallel laufender starker Queerstrich.

Aus diesen drei Pausenzeichen werden nun alle noch größeren als die Viertaktpause, oder — mit andern Worten — welche einen noch größeren Zeitwerth als diese haben, zusammengesetzt. Zudem schreibt man bei solchen größern Pausen gern, um jeden Mißverstand zu verhüten, über die Pausen selbst mit Ziffern noch die Anzahl der Takte, welche eine Stimme oder überhaupt die Musik hindurch schweigen soll, und jedesmal muß dies geschehen, wenn eine lange Reihe von Takten pausirt werden soll, und dieselbe abkürzungsweise nur durch ein Paar schräge Striche auf dem Liniensysteme angezeigt wird.

Das der sogenannten halben Note im Zeitwerthe entsprechende oder Zwei-Viertel-Pausezeichen ist ein auf der Linie ruhender und mit dieser parallel laufender starker Queerstrich; die im Zeitwerth mit der Viertelsnote übereinstimmende Pause wird auf zweierlei Weise gezeichnet, so 𝄽 oder 𝄾.

Die Achtels-, Sechszehntel u. s. w. Pausen sind ziemlich getreu den Zeichen ihrer im Zeitwerth gleichkommenden Noten nachgebildet, indem man die Fahnen oder Füße

derselben mit Hinweglassung des Notenkopfes dazu wählte. Nur ist hierbei zu bemerken, daß die Fahnen und Hacken ohne Ausnahme von der Linken zur Rechten geführt sind. Mit diesen verschiedenen Pausezeichen kann nun jede Art von Unterbrechung der Klangzeit eines Tones auch im Notensysteme sichtbar dargestellt werden.

In anderer Beziehung theilt man die Pausen aber auch ein: 1) in veränderliche Pausen; 2) in unveränderliche; 3) in Generalpausen, und endlich 4) in Specialpausen. Zu der ersten Gattung, den veränderlichen Pausen, werden die Viertaktpause, Zweitaktpause, und Eintakt- oder sogenannte ganze Pause, und aus dem Grunde zwar gerechnet, weil diese Pausen in jeder Taktart, es mag dieselbe zwei, drei, vier, sechs oder noch mehr Viertel ꝛc. in einem Taktraume vereinigen, der Zeitinhalt eines Taktes sonach ihrem eigentlichen Nominalwerthe entsprechen oder nicht, ihrer Wortbedeutung nach angewendet werden.

Unveränderliche Pausen sind alle übrigen kleineren Pausenzeichen, weil diese nur für ihren wirklichen Zeitwerth angewendet werden, also als Viertel, Achtel ꝛc. Generalpausen, die dritte jener verschiedenen Pausengattungen, können nur in mehrstimmigen Musikstücken vorkommen, und bezeichnen hier das gleichzeitige Schweigen aller Stimmen oder Instrumente.

Diesen Generalpausen entgegengesetzt sind Specialpausen endlich dann solche Pausen, welche nur die eine oder andere oder einige Stimmen in einer solchen mehrstimmigen Musik während einer Zeit zu beobachten haben, wo andere Stimmen oder Instrumente fortwährend thätig bleiben in ihrem Tonvortrage.

Im Uebrigen theilen sämmtliche Pausen, als gleichsam stumme Notenzeichen, auch alle sonstigen Eigenschaften der Noten, worunter hier namentlich diejenige wohl hervorgeho-

ben werden muß, daß niemals eben so wenig der Werth einer Pause als der einer Note willkührlich verlängert oder verkürzt werden darf, es sey denn, daß dies, die Freiheit zu einer solchen willkührlichen Veränderung des Zeitwerths, ausdrücklich in der Notenschrift auf eine Weise angedeutet wäre, von welcher bei anderer Gelegenheit die nöthige Rede seyn wird.

§. 11.

Fortsetzung.

Der absolute Werth der Noten und der für dieselben im Falle der Ruhe eintretenden Pausen ist ein geradtheiliger: jede Note, sie mag seyn, welche sie will, hat an und für sich nur einen Zeitwerth, dessen Nominalbetrag sich durch die Zahl 2 theilen läßt; Noten von einem ungerad zähligen Zeitwerthe haben wir nicht: wir sind nicht im Stande, den Nominalbetrag des Zeitwerthes irgend einer Note für sich durch vielleicht die Zahl 3, 5 oder 7 zu theilen. Auf den ersten Anblick scheint dieser Umstand allerdings ein sehr wesentlicher Mangel unserer musikalischen Notenschrift; indessen wird die lästige Fühlbarkeit desselben doch wieder bedeutend gemindert durch das Vorhandenseyn von fernern Mitteln und Zeichen, durch deren Benützung sich den Noten wenigstens dem Hauptumfange nach bis zu einer gewissen, ziemlich genügenden Gränze auch eine solche Zeitdauer geben läßt, die in ihren kleineren Theilen als eine ungeradzählige sich gestaltet, und in sofern eine solche Eintheilung des Zeitwerthes der Noten oder Pausen nur bewirkt werden kann durch eine in ihrem Umfange den Betrag der geradzähligen Theilung nicht erreichende Vermehrung oder Verminderung des absoluten Notenwerthes, sind natürlich auch nur auf diese und eine solche Vermehrung oder Verminderung desselben jene Mittel und Zeichen gerichtet, als welche

ich sofort hier nenne den Punkt neben einer Note, und den Bogen, welcher zwei Noten von völlig gleicher Höhe oder Tiefe (ohne Rücksicht auf ihren Werth und ihre Geltung) mit einander verbindet.

Der Punkt neben, und zwar rechts neben dem Kopfe der Note oder Pause hat allemal halb so vielen Werth als die Note selbst, und macht daher, diese Hälfte des Werths zu den beiden Hälften des Notenwerths für sich hinzugezählt, die Note selbst dreitheilig, und dies ist sogar der Fall, wenn der Punkt auch erst in den folgenden Takt gesetzt wurde, wo alsdann die vorhergehende Note mit der Hälfte ihres Zeitwerthes auch in diesen Takt noch herüberragen oder darin ausdauern soll. Soll die Note noch um etwas länger gehalten werden, als sich durch einen solchen Punkt ausdrücken läßt, und gleichwohl noch nicht so viel, daß wir eine geradtheilige Note für den ganzen Zeitwerth hinsetzen können, so schreiben wir neben den einen Punkt noch einen zweiten, so daß also zwei Punkte neben dem Kopfe der Note stehen. Der erste behält alsdann stets die Hälfte des eigentlichen Werths der Note, und der zweite Punkt erhält die Hälfte des Werths des ersten Punktes. Stehen z. B. neben einer Viertelsnote zwei Punkte, so gilt der erste Punkt ein Achtel, und der zweite Punkt die Hälfte von diesem, ein Sechszehntel, zusammen sieben Sechszehntel.

Natürlich kann diese Verlängerung des Noten = oder Pausenwerths durch Punkte nur geschehen, indem die folgende oder, jedoch seltener, die vorletzte Note um die Hälfte ihres ursprünglichen Werthes dadurch verkürzt wird.

Letzteres ist nicht der Fall bei dem sogenannten Bindebogen oder kurzweg Bogen, italienisch ligatura, und daher auch im Deutschen wohl Ligatur genannt. Soll nämlich eine Note um irgend einen Zeittheil in ihrer Dauer verlängert werden, so brauchen wir sie auch nur noch ein-

mal und zwar in der Gestalt, in welcher sie jenen Zeittheil bezeichnet, daneben zu setzen und über beide hinsichtlich ihrer Tonbezeichnung sich gleiche Noten einen solchen Bogen (⁀) zu setzen, der dann andeutet, daß, ohnerachtet die Note zweimal dasteht, sie gleichwohl nicht zweimal angegeben oder ausgeübt, sondern die erste nur auch die Dauer der zweiten hindurch ausgehalten werden soll; und es kann dadurch, durch einen solchen Bogen, die Zeitdauer eines Tones um jeden beliebigen größern oder kleinern Werth verlängert, und diese Verlängerung in der Notenschrift dem Auge bemerkbar gemacht werden.

§. 12.

Fortsetzung.

Die Töne, wie sie in der praktischen Musik so tausendfach gestaltet und verbunden vorkommen, in sichtbaren Zeichen darstellen zu können, erfordert übrigens, außer jener Kenntniß der Zeichen für sich, auch noch die Kenntniß der zweckmäßigsten und geschicktesten Anordnung derselben für alle Fälle auf dem Notenplane, und in dieser Beziehung möchten darüber hauptsächlich wohl noch folgende, sowohl das Uebliche, als das Schöne und Nützliche wie Nothwendige der Notenschrift berührende Punkte ins Auge zu fassen seyn.

1. Die Richtung des Halses ist, wie andern Orts bereits bemerkt, für die Geltung der Note in der Notenschrift überhaupt gleichgültig; aus Rücksicht der Wohlgestalt aber legt man bei einfachen Notenreihen den Hals der auf oder über der dritten Linie des Systems stehenden Noten in der Regel abwärts, und der unter ihr stehenden aufwärts.

2. Noten, deren Töne in der Zeitfolge nach einander erklingen sollen, schreibt man auch der Reihe nach neben einander; sollen Töne aber zu gleicher Zeit erklingen, so werden ihre Noten auch über einander gesetzt.

3. In dem Falle nun, wo mehrere zugleich erklingende Töne auf einem Liniensysteme notirt werden, richtet man sich hinsichtlich der Richtung des Halses nach der Lage der Mehrzahl.

4. Sollen in eben solchem Falle zwei Stimmen oder zwei Massen von Stimmen auch in der Notenschrift von einander unterschieden werden, so streicht man (dies ist der Kunstausdruck) die Noten der oberen hinauf und die der untern hinab.

5. Noten, welche zwei Stimmen, die aber unterschieden werden sollen, zugleich angehören, werden hinauf und hinunter gestrichen, oder, wenn sie unbehalset sind, mit doppeltem Kopfe geschrieben.

6. Die Noten kleinerer Geltung werden der besseren Uebersicht wegen mit ihren Fahnen zusammengestrichen, daß sie Massen bilden. So verbindet man z. B. zwei und vier Achtel, im Dreivierteltakte auch sechs Achtel, alle Sechszehntel oder Zweiunddreißigstel u. s. w. eines Viertels u. s. w. mit ihren Fahnen, die in dieser Gestaltung Geltungsstriche oder Geltungsrippen, auch blos Rippen heißen.

7. In Gesangsachen werden niemals diejenigen Noten zusammengestrichen, zu denen verschiedene Textsylben ausgesprochen werden müssen; dagegen aber allemal alle die Noten, welche auf eine Textsylbe gesungen werden sollen.

8. Sollen in solchen Tonstücken mehrere Noten größerer Geltung, also Noten ohne Fahnen, auf eine Textsylbe gesungen werden, so werden dieselben mittelst eines Bogens zusammengebunden.

9. Alles bisher über die Anordnung der Noten Gesagte gilt auch von der Anordnung der Pausen, selbst bis auf den Punkt hin, daß bei der Vereinigung zweier oder mehrerer Stimmen auf einem Liniensysteme, die auch in der Noten-

schrift von einander unterschieden werden sollen, für jede Stimme besondere Pausen stehen müssen.

§. 13.

Fortsetzung.

Auch Abbreviaturen hat man zu gleichem Zwecke, aber namentlich zum Zwecke leichterer Uebersicht in der Notenschrift. Daß dieselben aber hier, um der allgemeinen Verständlichkeit willen, durch welche sich die Zeichenschrift einer in gleicher Art und Weise überall verbreiteten Kunst nothwendig auszuzeichnen hat, mehr als in irgend einer andern Schrift an gewisse feste, allgemein gültige Normen und allgemein bekannte Regeln gebunden seyn müssen, und weniger als in irgend einer andern Schrift hinsichtlich ihrer Bildung und Deutung der Willkühr wie dem Geschmacke des Einzelnen anheim gestellt sind, versteht sich von selbst.

Bei dem größten Theile der Abkürzungen in der Notenschrift bedienen wir uns der die Achtel, Sechszehntheile, Zweiunddreißigtheile u. s. w. bezeichnenden Geltungsstriche oder Fahnen, denn nur die Noten von kleinerer Geltung können eine Weitläufigkeit und Umständlichkeit in der Schreibweise herbeiführen, die eine durch die Abkürzung bewirkte einfachere Darstellung wünschenswerth macht. Treten diese Geltungsstriche nämlich zu Noten von größerem Zeitwerthe, besonders zu dem Zeichen der ganzen und halben Note, so wird dadurch angedeutet, daß diese Noten innerhalb ihres Zeitwerths gespielt werden sollen als solche kleinere Noten, welchen jene Geltungsstriche als besondere Kennzeichen zugehören.

Bei Abkürzungen wiederholter Gruppen von drei oder mehr Noten wenden wir bald ein allgemeines, bald besondere Zeichen an. Das allge-

meine Abkürzungszeichen bei Wiederholung von Notengruppen jeder Art ist ein Diagonalstrich, und die besonderen Abkürzungszeichen in diesem Falle, welche nur bei Wiederholung von Achtel-, Sechszehntel- u. s. w. Gruppen gebraucht werden, bestehen in Wiederholung der Geltungsstriche mit Weglassung der Noten.

Zu Abkürzungen in der Darstellung der Notenschrift gehört auch, wenn, im Falle zwei Stimmen octavenweise gleichzeitig und in gleichen Zwischenräumen mit einander fortschreiten sollen, daß man nur die eine Stimme hinschreibt und dabei bemerkt: c. 8 oder c. 8va, d. h. con oder col ottava = mit der Octav. Steht dieses c. 8 über den Noten, so wird auch die darüber liegende Octav mit ausgeführt, steht es aber darunter, so wird die tiefere Octav mitgespielt. Linien, Punkte oder Striche über den folgenden Noten zeigen die Fortdauer dieses Zeichens an.

Viele Aehnlichkeit damit hat diejenige Abkürzung, wenn man eine Stimme, welche auf ihrem Systeme so hoch oder so tief zu stehen käme, daß sehr viele Nebenlinien zur Darstellung ihrer Noten nöthig wären, im ersteren Falle um eine Oktave tiefer und im zweiten Falle um eine Octave höher notirt, und dann das Zeichen 8 oder 8va, auch in 8va, 8va alta und 8va bassa darüber oder darunter setzt, was andeutet, daß die Noten eine Octav höher oder tiefer ausgeführt werden sollen. Wo diese Spielweise wieder aufhören, die Noten also keine Octave höher oder tiefer mehr, sondern an ihrem eigentlichen Platze ausgeführt werden sollen, da steht dann oft auch noch das Wort loco, d. h. an Ort und Stelle.

Zu den Abbreviaturen der Tonschrift gehört ferner, wenn in Partituren nicht alle octavenweise oder im Einklange und gleichmäßig fortschreitende Stimmen förmlich in Noten ausgeschrieben werden, sondern bei den einen auf andere verwiesen ist.

Auch ist es eine Abkürzung, wenn Componisten oder Noten-

schreiber bei unveränderten Wiederholungen größerer Abschnitte nur die Hauptstimme in den Partituren in Noten förmlich ausschreiben, und die Systeme für die Begleitungsstimmen leer lassen, mit dem Bemerken: come sopra (wie oben), d. h. diese Stimmen spielen oder singen eben so wie in dem vorhergehenden gleichen Abschnitte.

Indeß hat man für solche Wiederholungen größerer Abschnitte und Theile eines Tonstücks, wenn man dieselben nicht gerne noch einmal förmlich in Noten aussetzen will, bestimmte Wiederholungszeichen, die zu Anfang und zu Ende derselben gesetzt werden, und die in Punkten neben senkrechten Strichen bestehen.

Sind die zu wiederholenden Abschnitte kurz, vielleicht nur einen oder ein paar Takte umfassend, so werden dieselben auch außer jenem Zeichen noch mit einem Bogen eingeschlossen, und wird dann durch Einschreiben der Wörter bis (zweimal) oder ter (dreimal) u. s. w. in dem Bogen bestimmt, wie oft die Wiederholung statt finden soll.

Kommen solche Wiederholungszeichen (Reprisen, Repetitionszeichen) im Verlaufe einer größeren Abtheilung eines Tonstücks vor, so muß man genau darauf sehen, auf welcher Seite Punkte neben den Strichen stehen, denn nur die Notenreihen, gegen welche diese Punkte gerichtet sind, werden darnach wiederholt.

Die Wiederholung eines größeren Satzes wird auch angezeigt, indem man zu seinem Anfange irgend ein Zeichen setzt, und an dem Orte, wo die Wiederholung von diesem Zeichen an beginnen soll, wieder dasselbe Zeichen und daneben die Worte dal Segno, d. h. von dem Zeichen an. Soll die Wiederholung nicht vollständig seyn, sondern nur bis zu einem gewissen Abschnitte oder Ruhepunkte geschehen, so wird dieser Ruhepunkt durch ein zweites Zeichen angedeutet, und

dann neben jenes dal Segno noch gesetzt sin' al (folgt das zweite Zeichen), d. h. bis zu diesem Zeichen.

Findet endlich die Wiederholung ganz vom Anfange eines Tonstücks oder einer Hauptabtheilung desselben statt, und man will die zu wiederholenden Notenreihen nicht noch einmal förmlich hinschreiben, so setzt man an der Stelle, wo der zu wiederholende Satz von Neuem beginnen soll, die Wörter da Capo, d. h. vom Anfange an, nennt auch wohl das Tonstück oder den Tonsatz selbst, der vom Anfang an noch einmal wiederholt werden soll, dabei mit Namen, und setzt ferner, wie bei dem dal Segno, auch noch hinzu, bis wohin die Wiederholung geschehen soll.

Und damit ist uns die ganze Beschaffenheit der musikalischen Tonschrift oder Semiotik gegenwärtig, und wir können sofort zur Betrachtung weiterer Gegenstände in der Einrichtung unseres Tonsystems übergehen.

§. 14.

Von den Ton- oder Klanggeschlechten.

Jedes Kunstwerk, also auch jedes Tonstück, hat einen wenigstens einigermaßen bestimmt abgegränzten Inhalt und eine möglichst feste Tendenz, einen bestimmten Kreis von Gedanken und Empfindungen auszusprechen: so ist auch ganz natürlich, daß nicht alle jene möglichen Töne und Tonverhältnisse, welche sich auf den sieben Stufen bilden lassen, wenigstens nicht alle in gleicher Wichtigkeit, in einem Tonstücke auftreten, sondern daß vielmehr für jedes Tonstück, so wie es eine bestimmte Idee oder Empfindung ausspricht, auch ein bestimmter Kreis von Tönen und Tonverhältnissen sich abrundet, in welchem sich das Tonstück entweder ausschließlich oder doch vorzugsweise bewegt. Und dies führt auf den Begriff von Ton- oder (wie Andere sagen) Klanggeschlechten, indem nämlich jener Kreis von Tönen, in wel-

chem vorzugsweise ein Tonstück sich bewegt, das Geschlecht, das Ton- oder Klanggeschlecht, auch wohl die Gattung, die Tongattung dieses Tonstücks genannt wird.

Daraus geht auch schon von selbst hervor, daß wir verschiedene solche Klanggeschlechte haben müssen. In Beziehung auf die blos melodische Tonfolge, sagt man gewöhnlich, haben wir ein dreifaches solches Tongeschlecht: das diatonische, chromatische und enharmonische. Uebrigens sind auch wohl chromatische, ja selbst enharmonische Tonreihen, die bisweilen sogar chromatische und enharmonische Tonleitern genannt werden, vorhanden, Grundlage für irgend eine melodische oder harmonische Tongestaltung sind sie gleichwohl nicht, sondern die Töne dieser sind allemal ursprünglich nur aus der diatonischen Tonfolge entlehnt, d. h. derjenigen Tonfolge, welche der Einrichtung unsers Ton- und Liniensystems für sich entspricht, und so haben wir in melodischer Beziehung denn, streng genommen, eigentlich auch nur ein Tongeschlecht, nämlich das diatonische.

In Beziehung auf die melodische und zugleich harmonische Tonfolge besitzen wir zwei verschiedene Haupttongattungen, das Dur- und Mollgeschlecht, die allen harmonischen Tonverbindungen ihren bestimmten Charakter verleihen, und für deren melodische Fortschreitung dann das diatonische Geschlecht, so wie für alle Tongruppirungen, wiederum die erste, hauptsächlichste Grundlage bleibt.

Das Wort diatonisch, welches aus dem Griechischen stammt, heißt durchtönig, von Ton zu Ton fortschreitend, und zwar durch lauter sogenannt ganze Töne. Demnach wäre das diatonische Tongeschlecht eigentlich (streng genommen) die Reihenfolge lauter ganzer Tonstufen, als: c-d-e-fis-gis-ais-c; aber eine solche Folge entspricht schlechterdings nicht dem weitern Begriffe des Worts Geschlecht, welches zugleich erfordert, daß diese Tonfolge ei-

nem als abgerundetes Ganze sich gestaltenden Tonstücke hinsichtlich seiner mannigfaltigen Tonfolgen zur ersten Grundlage dienen kann, und so verstehen wir unter diatonischem Tongeschlecht denn den Verein und die Reihenfolge aller sieben Tonstufen einer Octav, einerlei von welchem Tone angefangen, jedoch ohne Auslassung auch nur einer einzigen und ohne doppelte Benutzung irgend einer Stufe.

Also enthält unser diatonisches Tongeschlecht nur die sieben Tonstufen: c-d-e-f-g-a-h, gleichviel von welcher Stufe anfangend und in welcher Octav. Doch kann jede dieser Stufen nun auch entweder unverändert, oder erhöht, oder erniedrigt, nicht aber in zwei solchen Gestaltungen zugleich in einem Tonstücke und seinen Tonreihen erscheinen, z. B. c nicht zugleich auch als cis oder ces, f nicht zugleich auch als fis ꝛc., und je nachdem wir in der That bald von diesem bald von jenem Tone zu zählen oder zu spielen anfangen, dann das Verhältniß der Stufen durch Erhöhung oder Erniedrigung bald so, bald anders bilden und gestalten, entstehen auf der Grundlage des diatonischen Tongeschlechts die weiteren verschiedenen Tongattungen von Dur und Moll und die Tonarten.

Das chromatische Tongeschlecht ist ein solches Tongeschlecht, welches die Fortschreitung durch lauter halbe Töne erfordert, denn das aus dem Griechischen stammende Wort chromatisch wird in der Musik nur allen denjenigen Tönen beigelegt, welche von einer der sieben ursprünglichen Tonstufen c-d-e-f-g-a-h hergeleitet und herbenannt werden, sey es durch einfache oder doppelte Erhöhung oder Erniedrigung:

c - cis - d - dis - e - f - fis - g - gis - a - ais - h - c

c - h - b - a - as - g - ges - f - e - es - d - des - c.

Enharmonisch nennen wir zwei Töne, welche von verschiedenen Tonstufen abgeleitet sind, daher eigentlich auch einen geringen Unterschied der Höhe haben sollten, in

unserm Tonsysteme aber nicht wirklich unterschieden, sondern vielmehr als ein Ton, auf ein und derselben Tonhöhe und Tonstufe angegeben werden. So gehören z. B. die Töne cis und des, eis und f, dis und es, g und asas u. s. w. je zwei verschiedenen Tonstufen an, was augenscheinlich wird, wenn wir die Töne in Noten darstellen; allein jedes Paar Töne wird in ein und derselben Tonhöhe, auf unseren Claviren auf ein und derselben Taste intonirt, mit denselben Saiten angegeben.

Wissen wir damit nun aber, was wir unter enharmonisch überhaupt in der Musik und unter enharmonischen Tönen verstehen, so ist auch leicht zu begreifen, was enharmonische Rückungen oder Tonverwechselungen in unsrer Musik sind. Eine solche Rückung oder ein solcher Wechsel findet allemal statt, wenn ein einzelner Ton, ein Intervall, oder ein Accord, auch eine ganze Tonart enharmonisch umgenannt werden, d. h. so benannt werden, daß der Ton, das Intervall, der Accord ꝛc. nicht mehr von der bisherigen, sondern von einer anderen Tonstufe abgeleitet erscheint, ohne seinen Klang, seine Tonhöhe, kurz seinen Platz eigentlich zu ändern. So ist z. B. das Intervall d-fis eine große Terz, gebrauchen und nennen wir den Ton fis aber nicht mehr als fis, als welcher er von f abstammt, sondern als ges, als welcher er auf derselben Tonhöhe ausgeübt wird, aber von g abstammt, so ist das Intervall enharmonisch verwechselt und ohne seinen Klang zu ändern aus einer großen Terz zu einer verminderten Quarte geworden. Nennen wir in dem Accorde fis-ais-cis sämmtliche drei Töne enharmonisch um, so daß dieselben nicht mehr als von f-a und c, sondern von g-h-d abstammend erscheinen, also als ges-b-des, so ist der ganze Accord auch enharmonisch verwechselt.

§. 15.

Fortsetzung.

Bringen wir nun zu jenem einzig wirklichen diatonischen Tongeschlechte auch noch eine gewisse harmonische Beziehung, und betrachten somit das diatonische Tongeschlecht in seiner eigentlichen Anwendung auf unsere melodischen und zugleich harmonischen Tongestalten, so kommen wir zur Unterscheidung jener beiden weiteren Grundtongattungen, aus welchen, dem einen oder andern, alle unsere Tonbildungen ihre ersten Tonelemente und Tonverhältnisse entnehmen müssen, nämlich zur Unterscheidung eines Dur- und Moll-geschlechts.

Das Durgeschlecht charakterisirt sich zunächst durch lauter große Intervalle, indem es die sieben Tonstufen des diatonischen Tongeschlechts in unveränderter Gestalt enthält, die in ihrer Reihenfolge dann so zu einander stehen, daß der zweite, dritte, vierte, fünfte, sechste, siebente Ton zu dem ersten oder Anfangstone, der Prime, allemal ausmacht: eine große Secunde, große Terz, reine Quarte, reine Quinte, große Sexte und große Septime, wie in c-d-e-f-g-a-h, oder kurzweg, daß bei ihm die Tonreihe aus lauter ganzen Tönen besteht, ausgenommen zwischen dem dritten und vierten und zwischen dem siebenten und achten Tone, wo das Intervall einen halben Ton ausmacht.

Aus mehr harmonischem Gesichtspunkte angeschaut, charakterisirt das Durgeschlecht sich vornehmlich dadurch, daß es den großen oder Durdreiklang auf seiner Tonica, d. i. seiner Prime enthält, und da dieser Dreiklang wieder als charakteristisches Merkmal die große Terz in sich schließt, woher auch sein Name großer Dreiklang kommt, so sagen wir, das Durgeschlecht enthält allemal, sowohl

in seinen melodischen als harmonischen Tonzusammenstellungen, die große Terz seiner Prime.

Betrachten wir auch das Mollgeschlecht, das wie das Durgeschlecht sich auf das rein diatonische Tongeschlecht basirt, zunächst blos hinsichtlich des Intervallenverhältnisses, in welchem seine Tonstufen zu dem Anfangstone seiner Tonreihe, also zu seiner Prime, stehen, so unterscheidet es sich gleich hier schon dadurch von dem Durgeschlechte, daß es nicht aus lauter großen Intervallen besteht, sondern außer der großen Secunde, reinen Quarte und Quinte und großen Septime die kleine Terz und kleine Sexte in sich schließt, wie in: c-d-es-f-g-as-h-c. Dadurch verrücken sich nun aber auch die beiden Halbtöne, welche unter den sieben Tonstufen einer diatonischen Tonreihe vorkommen. Während dieselben nämlich im Durgeschlechte jedesmal enthalten waren zwischen dem dritten und vierten und zwischen dem siebenten und achten Tone, kommen sie hier im Mollgeschlechte vor zwischen der zweiten und dritten und zwischen der fünften und sechsten Stufe, und wir sagen daher, daß das Mollgeschlecht sich charakterisirt durch die kleine Terz und kleine Sexte. Dadurch entsteht der sehr auffallende Schritt von einem Intervalle von anderthalb Tönen oder einer übermäßigen Secunde zwischen der sechsten und siebenten Tonstufe, der durch den dritten Halbton zwischen dem siebenten und achten Tone erst wieder ausgeglichen wird; doch für das Geschlecht an und für sich ist dieser Schritt auch so sehr charakteristisch, daß der ganze große Unterschied, welcher in dem Ausdrucke des Dur- und dem des Mollgeschlechts stattfindet, weniger auf der kleinen Terz als eben auf diesem ganz ungewöhnlichen Intervallenschritte beruht, der nun aber bei einer leitermäßigen Folge der Töne etwas herb auftritt, weshalb er hier, wie wir bei der Lehre von den Tonarten und Tonleitern erfahren werden, auch meist vermieden wird.

Vom mehr harmonischen Gesichtspunkte aus angeschaut, hat das Mollgeschlecht als Kennzeichen, als Grundzug seines Charakters, dem Durgeschlechte entgegengesetzt vor Allem den kleinen oder Molldreiklang auf seiner Tonica, welcher Dreiklang aus Prime, kleiner Terz und reiner Quinte besteht.

Die Ausdrücke Dur und Moll, von dem lateinischen durus — hart, und mollis — weich, scheinen zu ihrer Bezeichnung nicht passend genug gewählt. Doch hat der Sprachgebrauch und die Zeit einmal die Ausdrücke gewissermaßen sanctionirt, und es wäre ein zweckloses, auch der Musik durchaus in Nichts förderliches Unternehmen, wollten wir jetzt noch zwei, und doch auch nur scheinbar, passendere Ausdrücke dafür schaffen und einzuführen suchen, wenn gleich es als eine eben so verständige wie bedeutungsvolle Gewohnheit erscheint, die deutschen Wörter „hart" und „weich" fast niemals in dieser Beziehung in der Musik zu gebrauchen, sondern dafür immer sich lieber der germanisirten Abbreviatur Dur und Moll als technische Terminationen zu bedienen. Und in sofern nun der Gebrauch der großen und kleinen Terz hauptsächlich den unterscheidbaren Charakter des Dur- und Mollgeschlechts bezeichnet, werden diese Prädikate auch allen andern Gegenständen in der Musik beigelegt, die durch Benutzung oder Vorherrschen jener dem einen oder andern dieser beiden Tongeschlechte angehören, so namentlich den Accorden und den Tonarten, zu deren Betrachtung wir jetzt übergehen.

§. 16.

Von den Tonarten und Tonleitern.

Durch die Darstellung irgend eines Ton-Geschlechts nun auf bestimmten Tonstufen, oder deutlicher mich ausgedrückt: durch die von einem Tone

bis zu seiner Octave nach einer gewissen Ordnung bestimmte Folge der sowohl sogenannten ganzen als halben Töne entsteht die Tonart. Die Ordnung jener Folge ist, wie wir bereits erfuhren, die diatonische, welche als erste Grundlage allen unsern Tongestaltungen und Toncombinationen dient. Legt daher ein Componist seinem Tonstücke z. B. vornehmlich die diatonische Tonfolge von C an zum Grunde, so sagen wir, die Tonart des Tonstücks ist C, nämlich Dur oder Moll, je nachdem jene Folge nach Art des Dur- oder Mollgeschlechts geschah.

Wir besitzen demnach im Ganzen gerade noch einmal so viele verschiedene Tonarten, als verschiedene Töne in unserm Tonsysteme enthalten sind, denn sind wir vermögend, auf jedem beliebigen Tone unsers Tonsystems sowohl ein Dur- als auch ein Mollgeschlecht zu bilden, und ist diese Darstellung irgend eines Tongeschlechts auf einem bestimmten Tone eben das, was wir Tonart nennen, so folgt, weil beide Geschlechte auch zwei verschiedene Tonarten auf jedem einzelnen Tone bilden, daß wir im Ganzen vierundzwanzig verschiedene Tonarten besitzen, nämlich zwölf Dur- und zwölf Moll-Tonarten, die jede entsteht, wenn wir das Dur- oder Mollgeschlecht auf jedesmal einem andern der zwölf unter sich verschiedenen Töne unsers Tonsystems ausüben, nämlich:

1) Durtonarten:
C-Dur, D-Dur, E-Dur, F-Dur, G-Dur, A-Dur, H-Dur, Des-Dur, Es-Dur, Fis- (oder Ges-) Dur, As-Dur, B-Dur.

2) Molltonarten:
C-Moll, D-Moll, E-Moll, F-Moll, G-Moll, A-Moll, H Moll, Cis-Moll, Dis- (oder Es-) Moll, Fis-Moll, Gis-Moll, B-Moll.

Fis-Dur und Ges-Dur sind sich enharmonisch gleich und

werden daher, obschon, (weil beide jede nur sechs Versetzungs-Zeichen zu ihrer Darstellung erfordern) beide auch gebräuchlich und anwendbar sind, in der summarischen Aufzählung auch nur als eine Tonart gerechnet. Eben so verhält es sich mit Dis-Moll und Es-Moll.

Der Unterschied, welcher zwischen einer Dur- und Molltonart gleiches Namens stattfindet, ist derselbe, welcher überhaupt zwischen dem Dur- und dem Mollgeschlechte herrscht. Hieraus geht nun zugleich auch die Art und Weise hervor, wie wir bei der Bildung einer Tonart oder bei der Darstellung irgend eines Tongeschlechts auf irgend einem bestimmten Tone unsers Tonsystems zu verfahren haben, um, indem wir diesen Ton zum Grund- oder Anfangstone der generellen Tonreihe machen, in dieser das richtige Intervallen-Verhältniß, das von dem vorgesetzten Geschlecht erfordert wird, gehörigermaßen hervorzubringen. Wo nämlich der Schritt in der unveränderten Gestalt der Töne zu klein ist, erhöhen wir den folgenden Ton mittelst eines Kreuzes um einen halben Ton und machen ihn auf diese Weise um so viel größer, und wo er zu groß ist, verkleinern wir ihn dadurch, daß wir den folgenden Ton mittelst eines Be um einen halben Ton erniedrigen: ein Verfahren, das, bei jeder einzeln namhaften Tonart angewendet, dann zu dem Begriffe und zu der Darstellung der Tonleiter dieser Tonart führt.

§. 17.

Fortsetzung.

Diese, die Tonleiter einer Tonart, auch Scala und Stufenleiter genannt, ist nämlich nichts Anderes als die Reihe der nach einem von den beiden Haupttongeschlechten (Dur oder Moll) geordneten sieben Tonstufen unsers Tonsystems mit Wiederholung der ersten Tonstufe in der Octave.

Stellen wir also das Dur- oder das Mollgeschlecht auf irgend einer Stufe unsers Tonsystems dergestalt dar, daß diese Stufe als der Grundton, die sogenannte Tonica, der erste oder Anfangston der Tonreihe dieses Geschlechts angesehen wird, so bilden wir mit der Tonart zugleich auch die Tonleiter dieses Tones in dieser Tonart.

Die Durtonleiter eines Tones gewinnen wir also, wenn wir die Reihe der Töne von ihm an bis zu seiner Octav so ordnen, daß die einzelnen Tonstufen in dem Intervallenverhältnisse des Durgeschlechts zu einander stehen. Die Töne in der Octav von C zu c sind: c-d-e-f-g-a-h-c. Wir sehen, diese Folge trifft genau mit den Forderungen des Dur-Geschlechts zusammen, denn von dem einen Tone zum andern ist das Intervall immer ein ganzer Ton; blos vom dritten bis vierten und vom siebenten bis achten Tone ist ein halber Ton, wie es im Durgeschlechte seyn muß. Auf dem Tone G das Durgeschlecht gebildet, sind die Töne in der Octav von g zu g ursprünglich g-a-h-c-d-e-f-g, aber da trifft das Intervall vom sechsten auf den siebenten und von diesem auf den achten Ton nicht mit der Ordnung des Durgeschlechts überein, und wir sind, um zwischen der sechsten und siebenten Tonstufe einen ganzen, und zwischen der siebenten und achten Tonstufe einen halben Ton zu erhalten, genöthigt, das f mittelst eines Kreuzes in fis zu erhöhen. Den Ton D als Grundton einer Durtonart angenommen, muß aus gleichen Ursachen bei zwei Tönen eine solche Erhöhung stattfinden, bei f und c, so daß die Leiter von D-Dur also lautet: d-e-fis-g-a h-cis-d. Aus demselben Grunde müssen wir, wenn wir den Ton A zum Grundtone einer Durtonart machen, die Töne f, c und g in fis, cis und gis verwandeln, so daß wir als Leiter von A-Dur erhalten: a-h-cis-d-e-fis-gis-a; als Leiter von E-Dur aus gleichen Gründen: e-fis-gis-a-

h-cis-dis-e; als Tonleiter von H=Dur: h-cis-dis-e-fis-gis-ais-h; und als Tonleiter von Fis=Dur: fis-gis-ais-h-cis-dis-eis-fis.

Bis dahin reichten wir zur Erlangung des Zwecks, auf den verschiedenen Stufen unsers Tonsystems Durtonleitern zu bilden, mit der Erhöhung des einen oder andern oder mehrerer Töne um eine halbe Tonstufe mittelst eines Kreuzes vor der Note aus; aber es waren außer dem ersten Grundtone C auch nur die Töne G, D, A, E, H, Fis, und es kommt nun darauf an, ob wir auch auf den noch ferneren Tönen in unserem Tonsysteme, die zur Grundlage einer Durtonart dienen können, als F, B, Es, As, Des und Ges werden denselben Zweck auf dieselbe Weise (mittelst Erhöhung der Töne) zu erreichen im Stande seyn? — Nein, vielmehr sehen wir auf den ersten Blick, daß sich nun das Ziel nur mittelst Erniedrigung gewisser Töne erreichen läßt, z. B. gleich bei F, — erhöhen wir den Ton a in ais, so ist zwar von ais bis h ein halber Ton, aber von g bis ais sind dann wieder $1^1/_2$ Töne, welches Intervall dem Durgeschlechte nicht entspricht, und wir sind daher genöthigt, das h mittelst eines Be in b zu erniedrigen; nun ist das Verhältniß richtig und die Leiter von F=Dur: f-g-a-b-c-d-e-f.

Daß wir auch auf den übrigen noch genannten Tönen (B, As, Es u. s. w.) nicht mittelst Erhöhung, sondern nur mittelst Erniedrigung der einen oder andern oder mehrerer Tonstufen zugleich das Verhältniß des Durgeschlechts anzuordnen im Stande seyn werden, geht schon daraus hervor, daß diese Töne selbst erst durch Erniedrigung eines natürlichen Tones entstanden sind, und erheben wir den Ton B ferner zum Grundtone einer Durtonart, so wird seyn die Tonleiter von B=Dur: b-c-d-es-f-g-a-b; die Tonleiter von Es=Dur: es-f-g-as-b-c-d-es; die Tonleiter von As=Dur: as-b-c-des-es-f-g-as;

die Leiter von Des-Dur: des-es-f-ges-as-b-c-des; und die Leiter von Ges-Dur: ges-as-b-ces-des-es-f-ges.

Zur Kenntniß der Molltonleiter eines Tones gelangen wir auf dieselbe Weise, wie wir die Durtonleitern der verschiedenen Töne unseres Tonsystems zu gewinnen wußten, nur mit dem einzigen Unterschiede, der aus der Natur des Geschlechts selbst hervorgeht. Beim Mollgeschlechte stehen die einzelnen Töne der Tonreihe in diesem Verhältnisse zu einander: 1 . $^1/_2$. 1 . 1 . $^1/_2$. $1^1/_2$. $^1/_2$, oder mit anderen Worten: die beiden Halbtöne liegen, wodurch das Mollgeschlecht wesentlich sich vom Durgeschlecht unterscheidet, zwischen der zweiten und dritten und zwischen der fünften und sechsten Tonstufe; dann aber beträgt, als weiteres charakteristisches Merkmal des Mollgeschlechts, der Schritt vom sechsten auf den siebenten Ton das Intervall von $1^1/_2$ Tönen und der vom siebenten auf den achten Ton einen halben Ton, wodurch das Verhältniß der großen Terz zwischen dem sechsten und achten Tone oder daß die ganze Reihe aus 5 ganzen und 2 halben Tönen besteht, wieder ausgeglichen wird. Dieses Intervallenverhältniß muß nun stattfinden, wir mögen das Mollgeschlecht bilden auf welchem Tone unseres Tonsystems wir wollen, und nehmen wir nun irgend einen beliebigen Ton zum Grundtone einer Molltonart an, und es findet zwischen den natürlichen Tönen innerhalb seiner Octav jenes Verhältniß nicht statt, so müssen wir es durch Erhöhung oder Erniedrigung des einen oder andern Tones oder mehrerer Töne zugleich herzustellen suchen, wodurch wir dann von selbst auch die Molltonleiter dieses Tones oder die Leiter der Molltonart dieses Tones gestalten. —

Allein in dieser Art und Weise, also kurzweg mich ausgedrückt: mit kleiner Terz, kleiner Sexte und im übrigen lauter großen und reinen Intervallen, wodurch sie sich wesent-

lich von den Durtonleitern unterscheiden, die lauter große und reine Intervalle enthalten, können die Tonleitern der verschiedenen Molltonarten nur den melodisch-harmonischen Tonverbindungen in einem Tonstücke zu Grunde gelegt werden, nicht aber einer solchen Tonverbindung, wo sie, die Leitern, als Melodie für sich erscheinen. In diesem Falle klingt offenbar, so höchst charakteristisch und ausdrucksvoll er sonst auch für das eigentliche Geschlecht ist, der große Schritt von der sechsten auf die siebente Stufe etwas zu befremdend, hart, unbeholfen und unsangbar, und so hat man denn angenommen, daß, analog dem Verhältnisse der Durtonleitern, welches unter allen Umständen sich gleich bleibt, und in Rücksicht auf das diatonische Geschlecht, das in unserm gesammten Musiksysteme als Grundprincip vorwaltet, in dieser, der rein melodischen Beziehung, die Molltonleitern auch, sowohl auf- als abwärts fortschreitend, nur zwei Halbtöne und im Uebrigen lauter ganze Töne in ihren Stufenfolgen enthalten, und, da beim Aufwärtsfortschreiten einer Melodie immer die große Septime oder der Leitton des Grundtones einer Tonart gehört seyn will, im Aufwärtsfortschreiten der Leiter zwar zwischen dem zweiten und dritten und siebenten und achten Tone, im Abwärtsschreiten derselben aber zwischen dem zweiten und dritten und fünften und sechsten Tone, so daß also als Melodie für sich betrachtet, bei rein melodischer Anwendung lautet z. B.

die Tonleiter von A-Moll: aufwärts a-h-c-d-e fis-gis-a, abwärts a-g-f-e-d-c-h-a.

die Tonleiter von E-Moll: aufwärts e-fis-g-a-h-cis-dis-e, abwärts: e-d-c-h-a-g-fis-e.

die von C-Moll: aufwärts c-d-es-f-g-a-h-c, abwärts c-b-as-g-f-es-d-c u. s. w. oder mit einem Worte, daß die Molltonleiter, mit Beibehaltung der kleinen

Terz, als ihr unveränderliches und erstes Merkmal, aufwärts fortschreitet durch die große Sexte und große Septime, abwärts aber durch die kleine Sexte und kleine Septime.

Und in sofern nun die melodische Tonverbindung in einem Tonstücke immer die hauptsächlichste und wesentlichste ist, auch — wie gesagt — das diatonische Tongeschlecht immer die erste Grundlage aller melodischen Tonverbindungen ausmacht, in sofern sehen wir nun auch blos diese oder diejenige Fortschreitung einer Molltonleiter als erste Grundlage unserer rein melodischen Tonverbindungen an, welche außer den zwei unausweichbaren Halbtönen durch lauter ganze Töne sich bewegt, und wo jene Halbtöne an ihrer für das Geschlecht charakterischen Stelle liegen, welches allein der Fall ist bei jenem Abwärtsschreiten der Molltonleiter durch die kleine Sexte und kleine Septime: eine Thatsache, in Folge deren nun endlich auch das blos nach dem Ergebniß dieser Fortschreitung bestimmt wird, was wir die Vorzeichnung einer Tonart nennen, und woraus für sich allein schon die Art und der Grundton, kurz der Namen einer Tonart sich erkennen läßt.

§. 18.

Fortsetzung.

Denn diese Vorzeichnung einer Tonart ist nichts Anderes als die Summe derjenigen Versetzungszeichen, welche zur Bildung der Tonleiter dieser Tonart nöthig werden, und welche der Componist (da — wie wir bereits gelernt haben — jedem Tonstücke eine gewisse Tonart zum Grund liegt, aus deren Leiter es vorzugsweise seinen Tonbedarf schöpfte) immer auch sogleich zu Anfang jeder seiner Arbeit schreibt, so daß wir, kennen wir einmal diese, die Tonleitern der verschiedenen Tonarten, natürlich auch sofort deren hiernach sogenannte Vorzeichnung kennen, die

dann aber besonders klar und unzweifelhaft in die Augen springt bei der ersten Gattung von Tonarten, den Durtonarten, da deren Leitern unter allen Umständen in ein und derselben Gestalt erscheinen.

In der Leiter von C-Dur kam gar kein Versetzungszeichen vor, und so sagen wir denn auch, daß in C-Dur Nichts vorgezeichnet sey, Tonstücken aus C-Dur ist keinerlei Versetzungszeichen vorgesetzt. — In der Leiter von G-Dur kam ein Kreuz vor, vor f, und so ist denn in G-Dur auch ein Kreuz (fis) vorgezeichnet. — In der Leiter von D-Dur hatten wir zwei Kreuze, fis und cis, und so machen diese denn auch die Vorzeichnung von D-Dur aus ꝛc.

Demnach haben wir in unserer praktischen Musik sechs Durtonarten mit Kreuzen, und sechs dergleichen Tonarten mit Been in der Vorzeichnung.

Schwerer als bei den Durtonarten wäre die Vorzeichnung der Molltonarten, da deren Leitern nach gemachter Erfahrung nicht unter allen Umständen sich gleich bleiben, zu bestimmen, wenn nicht, wie gesagt, dieselbe sich stets nach der Summe und Art derjenigen Versetzungszeichen richtete, welche deren Leiter erfordert, wenn wir sie abwärts durch die kleine Sexte und kleine Septime fortschreiten lassen, in welchem Falle dann z. B. in der Leiter von A-Moll gar kein Versetzungszeichen nöthig wird und vorkommt, wornach denn in A-Moll auch gar Nichts vorgezeichnet ist; in der Leiter von E-Moll nur ein Kreuz vor f, und somit in dieser Tonart allein fis die Vorzeichnung ausmacht ꝛc., und wir sonach für die Vorzeichnung der verschiedenen Molltonarten eine Tabelle erhalten, aus welcher ebenfalls erhellt, daß wir, so wie bei den Durtonarten, auch bei den Molltonarten sechs verschiedene Tonarten mit Kreuzen und sechs mit Been in der Vorzeichnung besitzen.

Was es mit den verschiedenen Kreuzen und Been in der

Vorzeichnung einer Tonart sonst für eine Bewandniß hat, z. B. daß dieselben nicht blos für die Octave, in der sie zufällig auf dem Liniensysteme aufgezeichnet sind, sondern für alle Octaven gelten; daß die in der Vorzeichnung enthaltenen Versetzungszeichen wesentliche Versetzungszeichen genannt werden, u. dergl. mehr, ist schon früher bei Gelegenheit der Betrachtung der Versetzungszeichen als Theile unserer Semiotik hinreichend bemerkt und gelehrt worden.

Wichtiger dagegen ist hier die Frage, wie, auf welche Weise wird die verschiedene Vorzeichnung der verschiedenen Tonarten unserm Gedächtnisse am besten, leichtesten, bequemsten und dauerndsten einprägen? — Das schicklichste und auch am gewöhnlichsten dazu angewandte Mittel ist der sogenannte Quinten- und Quartenzirkel. Vergleichen wir nämlich die verschiedenen Tonarten einerlei Gattung hinsichtlich ihrer Vorzeichnung mit einander, so finden wir, daß, von der Tonart ohne alle Vorzeichnung, also von C-Dur oder A-Moll, ausgegangen, allemal diejenige Tonart, deren Grundton um eine Quinte höher liegt, auch ein Kreuz mehr in der Vorzeichnung enthält, und diejenige Tonart einerlei Gattung, deren Grundton um eine Quinte tiefer liegt, ein Be mehr in der Vorzeichnung bekommt; oder umgekehrt diejenige Tonart (einerlei Gattung), deren Grundton um eine Quarte höher liegt, ein Be mehr, und diejenige, deren Grundton um eine Quarte tiefer liegt, ein Kreuz mehr als Vorzeichnung hat. Bleiben wir z. B. zunächst bei den Durtonarten stehen, so ist in C-Dur laut der im vorhergehenden Paragraphen gegebenen Tabelle gar Nichts vorgezeichnet: eine Quinte höher als C liegt G, also ist in G-Dur ein Kreuz vorgezeichnet; eine Quinte höher als G liegt wieder D, in welchem demnach zwei Kreuze vorgezeichnet seyn müssen und wirklich auch sind; A-Dur, dessen Grundton wiederum eine Quinte höher liegt

als D, hat drei Kreuze in der Vorzeichnung, und so trifft jene Regel jederzeit ein, wir mögen die Reihe der Durtonarten mit Kreuzen in der Vorzeichnung bei Fis-Dur schließen, oder noch weiter bis Cis-, Gis-, Dis-Dur sie führen. Abwärts die Quinten gezählt, erhalten wir mit jeder Quinte tiefer ein Be mehr in der Vorzeichnung: eine Quinte tiefer als C liegt F, also ist in F-Dur ein Be vorgezeichnet; eine Quinte tiefer als F liegt B, und so sind in B-Dur zwei Be vorgezeichnet; wieder eine Quinte tiefer als B liegt Es, und in der Vorzeichnung dieser Durtonart sind auch drei Be enthalten u. s. w. So können wir nach den Quinten auf- und abwärts leicht die Anzahl der Kreuze und Be in den verschiedenen Tonarten einerlei Gattung abzählen, denn was ich so eben in Bezug auf die Durtonarten insbesondere sagte, gilt eben so wohl auch von den Molltonarten: in A-Moll ist nichts vorgezeichnet; eine Quinte höher als A liegt E und in E-Moll ist auch ein Kreuz vorgezeichnet; in der Vorzeichnung von H-Moll, das wiederum eine Quinte höher als E liegt, sind zwei Kreuze; in der von Fis-Moll drei Kreuze u. s. w.; eine Quinte tiefer als A liegt D und in D-Moll ist ein Be, in G-Moll sind zwei Be, in C-Moll drei Be vorgezeichnet u. s. w. Schließen wir mit der sechsten Quinte, auf- oder abwärts gezählt, mit welcher wir denn auch zum sechsten Kreuze und Be in der Vorzeichnung gelangen, den Kreis ab, weil die Tonarten mit sechs Kreuzen und sechs Been enharmonisch sich gleich sind, so haben wir auch den Kreis sämmtlicher in der praktischen Musik gebräuchlichen Tonarten gewissermaßen mit Quintenschritten durchlaufen, und es bildet sich in der sinnlichen Darstellung dieses Kreislaufs ein Zirkel gleichsam, den wir, weil er genau alle Tonarten in ihrer Entfernung einer Quinte von einander aufzählt, den Quintenzirkel nennen.

Zu demselben Resultate gelangen wir auch, wie ange-

deutet, wenn wir nicht nach Quinten, sondern nach Quarten die Grundtöne der verschiedenen Tonarten abzählen, nur umgekehrt, daß mit dem Steigen der Quarten sich die Be und mit dem Fallen die Kreuze jedesmal um eins vermehren.

Und um nun auch zugleich zu wissen, welche Kreuze und Be es sind, die irgend eine Tonart in ihrer Vorzeichnung enthält, oder welche Töne in der Leiter irgend einer Tonart stets erhöht oder erniedrigt vorkommen, braucht man sich nur folgende beide Regeln zu merken:

1) daß die Kreuze oder Be, welche in der Vorzeichnung einer Durtonart vorkommen, bei der folgenden Tonart, die ein Kreuz oder Be mehr in der Vorzeichnung hat, stets dieselben bleiben, und das neuhinzukommende Kreuz allemal vor den siebenten Ton, das neu hinzukommende Be aber jedesmal vor den vierten Ton der Leiter der neuen Tonart tritt; und

2) daß bei Molltonarten das neuhinzukommende Kreuz in der Vorzeichnung allemal vor den zweiten, das neu hinzukommende Be aber allemal vor den sechsten Ton in der Leiter tritt.

§. 19.

Fortsetzung.

Stellen wir hiernach nun auch noch eine Vergleichung unter den verschiedenen Tonarten, sowohl einerlei als beiderlei Geschlechts, je nach dem Verhältnisse ihrer Vorzeichnung an, so ergiebt sich zunächst, daß es sowohl Tonarten giebt, zu deren Leiterbildung wir, und zwar mehr oder weniger, der verschiedenen Versetzungszeichen bedürfen, als Tonarten, deren Leitern sich auch ohne alle Versetzungszeichen bilden lassen; oder mit einem Worte, daß es sowohl Tonarten ohne als

mit Vorzeichnung giebt. Erstere heißen Stamm- oder Haupt-Tonarten, letztere abgeleitete oder Neben-Tonarten.

Ferner daß es immer zwei Tonarten, nämlich eine Dur- und eine Molltonart, giebt, welche ein und dieselbe Vorzeichnung haben, und nicht vielleicht blos in Betreff der Anzahl und Gattung, sondern auch in Betreff der Tonbezeichnung der Versetzungszeichen, wie z. B. Es-Dur und C-Moll ꝛc., jedoch immer auch nur eine Dur- und eine Molltonart, welche beide zugleich in ihren Grundtönen stets eine kleine Terz von einander entfernt liegen.

Und eine dritte Erfahrung endlich, welche wir durch jene Vergleichung der Vorzeichnung oder der Leitern der verschiedenen Tonarten, und nun besonders zwar einerlei Gattung, machen, ist, daß zwar jede Tonart hinsichtlich ihrer Tonreihe von der andern abweicht, jedoch diese Abweichung nicht unter allen Tonarten eine gleiche, vielmehr bald eine mehr bald eine weniger entfernte ist, je nachdem nämlich zwei Tonarten mehre oder weniger Töne in ihren Tonreihen mit einander gemein haben.

Und diese Uebereinstimmung mehrerer Töne oder Tonstufen in zwei verschiedenen Tonreihen heißt die Verwandtschaft dieser beiden Tonarten mit einander, die nun, je nachdem die Zahl der übereinstimmenden Töne in ihrer Tonreihe eine größere oder geringere ist, auch eine nähere oder entferntere seyn kann. So giebt es denn verschiedene Grade der Verwandtschaft unter den Tonarten, und in sofern die Tonarten einmal schon nach Maaßgabe des Quinten- und Quartenzirkels, dann auch durch Parallelisation der Dur- und Molltonarten oder der Tonarten verschiedenen Geschlechts, und endlich auch durch Verdoppelung des Geschlechts auf ein und demselben Grundtone unter einander zusammenhängen, — insofern muß jene Verwandtschaft hiernach insbesondere auch dreierlei Art seyn.

Die erste Art der Tonartenverwandtschaft mit ihren verschiedenen Graden zeigt uns der Quinten- und Quartenzirkel, indem nach diesem schon die Tonarten einerlei Geschlechts unter sich verwandt seyn können, und desto näher oder entfernter zwar, je näher oder entfernter sie im Quintenzirkel von einander liegen, weil in diesem diejenigen Tonarten immer die meisten Töne mit einander gemein haben, welche unmittelbar auf einander folgen, und so umgekehrt immer weniger Töne gemeinschaftlich mit einander enthalten, als Quinten- oder Quartenschritte sie von einander entfernen.

Die in zweiter Art oder durch Parallelisation mit einander verwandten, also kurzweg Paralleltonarten oder Paralleltöne sind stets im ersten Grade mit einander verwandt, denn sie sind, wenn wir ihre Leitern mit einander vergleichen, immer nur in einem Tone von einander verschieden. Es-Dur und C-Moll, As-Dur und F-Moll, G-Dur und E-Moll ꝛc. sind demnach alle im ersten Grade mit einander verwandt.

Endlich sind auch die Dur- und Molltonarten auf ein und derselben Tonstufe, als C-Dur und C-Moll ziemlich nah mit einander verwandt, jedoch da, vergleichen wir ihre Leitern mit einander, sie immer nur fünf Tonstufen mit einander gemein haben, ja nach der Vorzeichnung berechnet sogar nur vier, immerhin nur, von dieser Seite betrachtet, im zweiten oder dritten Grade; allein ein besonderer Umstand tritt hier hinzu, der das Band der Vereinigung um diese beiden Tonarten, die geschlechtlich so sehr weit von einander verschieden sind, dennoch um ein Bedeutendes enger zieht. Moll und Dur nämlich haben die wichtigsten Momente jeder Tonart, Tonica, Dominante und Subdominante, stets mit einander gemein, und dies ist, wie wir späterhin sehen werden, so einflußreich auf das verwandtschaftliche Verhältniß dieser Tonarten zu einander, daß sie selbst als in nächster Vereinigung sich befindend angesehen werden müs-

sen, und wir somit für jede Tonart zusammengenommen vier Verwandte ersten Grades besitzen: einmal die im Quintenzirkel belegenen beiden nachbarlichen Tonarten, dann die parallele Tonart, und endlich noch die geschlechtlich geschiedene Tonart desselben Grundtones, so daß, z. B. C-Dur als Muster angenommen, dasselbe als Verwandte ersten Grades erhält: F-Dur, G-Dur, A-Moll und C-Moll; und dieses C-Moll umgekehrt: F-Moll, G-Moll, Es-Dur und C-Dur, — eine Tafel wieder, die bei jeder andern Tonart ihre Anwendung findet.

§. 20.

Fortsetzung.

Wenn nun nach alle Dem aber mehrere Tonarten nicht allein sehr nah verwandt mit einander sind, sondern zwei verschiedene Tonarten sogar auch ein und dieselbe Vorzeichnung haben, woran erkennen wir dann die Tonart eines Tonstücks oder diejenige Tonart, aus deren Leiter vornehmlich die Töne zu diesem Tonstücke genommen sind? — Die gewöhnliche Antwort auf diese Frage lautet dahin: aus dem letzten tiefsten Tone des Tonstücks, so daß, wenn z. B. die Vorzeichnung drei Be (b, es, as) und dieser letzte Ton Es wäre, auch die Tonart Es-Dur, und wenn er C wäre, die Tonart C-Moll seyn müßte, und meistens auch trifft diese Regel zu; indessen darf sie keineswegs doch zu einem allgemeinen Grundsatze erhoben werden, da bei weiterer Umsicht in der Musikwelt sie eben so viele Ausnahmen als Geltungen erfahren möchte. Ganz sicher vielmehr urtheilt man in der Hinsicht nur auf folgende Weise. Bleibt die Leiter der Durtonart sowohl in harmonischer als blos melodischer Hinsicht unter allen Umständen sich immer völlig gleich, ist die Leiter der Molltonart aber in harmonischer Verwendung eine andere als sie in blos melodischer Verwendung er-

scheint, und ist die Vorzeichnung einer Molltonart nur aus der Gestaltung ihrer Leiter in letzterem Falle entnommen, so brauchen wir auch nur bei Beurtheilung der Tonart eines Tonstücks darauf zu sehen, ob die Leittöne stets der Vorzeichnung gemäß oder ob sie nicht der Vorzeichnung gemäß darin gebraucht sind, was sich gleich aus dem Anfange eines Tonstücks herausstellt, und ist Ersteres der Fall, so ist die Tonart auch eine Durtonart, bei Letzterem aber eine Molltonart. Behalten wir das vorige Beispiel bei: ist in dem Tonstücke (und zwar gleich zu Anfang) stets as, b und es gebraucht, so ist die Tonart auch Es-Dur, im andern Falle aber C-Moll.

Eine andere Art Verwandtschaft, welche außer jenen in dem letzten Paragraphen betrachteten wohl noch zwischen zwei Tonarten einerlei Geschlechts stattfinden kann, indeß eigentlich weniger als eine Verwandtschaft, denn als eine fast wirkliche Indentität der Tonarten unter sich angesehen werden muß, geht aus dem enharmonischen Verhältnisse hervor, in welchem zwei Tonarten einerlei Gattung zu einander stehen können. Was enharmonisch ist und wir überhaupt darunter verstehen, habe ich früher bereits erklärt: enharmonische Tonarten sind demnach solche, welche blos unter verschiedenen Namen ein und dieselben Töne und dieselben Tonfolgen geben, z. B. Fis-Dur und Ges-Dur, oder Fis-Moll und Ges-Moll:

Dur: fis - gis - ais - h - cis - dis - eis - fis
ges - as - b - ces - des - es - f - ges.

Moll: fis - gis - a - h - cis - d - eis - fis
ges - as - bb - ces - des - eses - f - ges.

Ebenso ist früher bereits erklärt, was wir unter chromatisch überhaupt verstehen: eine chromatische Tonleiter ist demnach die Folge aller Tonstufen mit ihren zwischenliegenden Halbtönen, oder die stu-

fenweise Folge sämmtlicher in unserm Tonsysteme vorhandener Töne, also aufwärts mit Erhöhungen und abwärts mit Erniedrigungen. Streng genommen aber kann eine solche Tonfolge, mag sie die Octave umfassen oder nicht, nur eine melodische Tonreihe, nicht aber wohl eine eigentliche Tonleiter genannt werden, unter welchem Namen nämlich ein in melodischer Form dargestellter Inbegriff von Tönen zu verstehen ist, die zusammen eine Tonart ausmachen.

Und eine enharmonische Tonleiter endlich ist eine solche Folge der Tonstufen, wobei jede sowohl in ursprünglicher Höhe als zugleich erhöht und erniedrigt genommen wird, z. B. c-cis-des-d-dis-es-e-fes-eis-f ꝛc.

Es hat diese Leiter-Bildung übrigens im Grunde weder für die Kunst oder Tonwissenschaft, noch für die Praxis und methodische Anwendung irgend eine Brauchbarkeit; nur dazu kann sie allenfalls dienen, uns den Inbegriff des gesammten Tonsystems vorzustellen, und auch diesen Zweck erfüllt sie streng genommen nicht einmal ganz, da die Doppel-Erhöhungen und Doppel-Erniedrigungen, als cisis, deses u. a. in ihr fehlen.

Zweites Kapitel.

Die Lehre von der Bewegung in unsrer Musik, oder musikalische Rhythmik.

§. 1.

Rhythmus überhaupt, und die verschiedenen Arten unsrer musikalischen Bewegung.

Töne sind nicht blos ein Ereigniß im Raume, sondern auch ein solches in der Zeit. In sofern nun aber bewegt sich der Ton auch in der Zeit, denn Alles, was im Leben geschieht, vom Himmel bis zur Erde, bewegt sich. Freilich verstehen wir im Allgemeinen unter Bewegung eigentlich nur diejenige Veränderung eines Dinges oder einer Sache in der Außenwelt, vermöge welcher dasselbe oder dieselbe einen andern Raum, einen andern Platz einnimmt, und so, scheint es, können wir von einer Bewegung des Tones nur in sofern reden, als er seinen Raum verläßt, kurz als er ein anderer wird, zu einem andern Tone fortschreitet. Allein wir unterscheiden in der That beim Tone sowohl eine Bewegung im Raume als eine solche in der Zeit, indem wir unter jener nämlich verstehen das Fortschreiten eines tieferen Tones zu einem höheren oder umgekehrt eines höheren zu einem tieferen, und unter dieser die Veränderungen, welche in ihm selbst während der Zeit seiner Dauer vorgehen oder

die verschiedene Art und Weise, in welcher er in der Zeit zur Erscheinung kommt und kommen kann. — Beide Arten von Tonbewegung lassen sich zwar in der Praxis nicht wohl von einander trennen, indeß kann begreiflich hier noch nicht von einer Bewegung des Tones im Raume die Rede seyn, da solche, die deshalb auch wohl die stimmige Tonbewegung genannt wird, schon den Begriff von Melodie und Stimme voraussetzt, zu welchem wir aber erst später gelangen, und weshalb denn auch erst alsdann die verschiedenen Arten einer solchen stimmigen oder räumlichen Tonbewegung Gegenstand der Betrachtung abgeben. Hier haben wir diese lediglich auf die Bewegung der Töne in der Zeit, die im Gegensatze zu jener räumlichen oder stimmigen Bewegung insbesondere auch die rhythmische Bewegung der Töne genannt wird, zu beschränken.

Da entsteht sofort und zunächst die Frage: was ist rhythmische Bewegung, Rhythmus? — die geregelte Wiederkehr von gewissen bemerkbaren Momenten der Stärke und Schwäche, Langsamkeit und Schnelligkeit ꝛc. oder die successive Bewegung der Töne nach gewissen bestimmten und hauptsächlich zwar accentischen Verhältnissen.

Und achten wir nur einmal darauf: überall im Leben, in der Natur, wo Bewegung ist, herrscht eine solche Regelung genannter Momente, wie könnte sie der Musik fehlen dürfen? Wie wird und muß sie nicht vielmehr hier als eine vollkommene Nothwendigkeit hervortreten? — Rhythmus ist, wenn auch kein Naturgesetz, doch ein Naturprincip, der abgemessenen Bewegung auch noch die Schönheit hinzuzufügen, und als ein solches wirkt er mit einer Gewalt, die wir erleiden, weil wir nicht dagegen anzustreben vermögen. Wo Rhythmus zur Erscheinung kommt, werden die Kräfte des Körpers wie der Seele leicht und munter angespornt zu

ausdauernder Thätigkeit, und das schön bewegte Leben fühlt sich gleichsam in seinem Element. Wie regeln wir so gern unsern Schritt fröhlich zu des Marsches eindringendem Takt, weil er allmächtig — möchte ich sagen — mildert die Beschwerde des langen Wegs, und wirksam belebt des Kriegers steigenden Muth? — Daß die Ruderer und Schiffzieher fast keine Arbeit thun, ohne ein rhythmisches Geschrei (Gesang kann ich es nicht nennen) dazu anzustimmen, geschieht einzig, weil dieselbe alsdann viel leichter, wirksamer und rascher von Statten geht. Wodurch verkürzen und erleichtern die Drescher, Schmiede, Böttiger sich ihr einförmiges Klopfen und andere ähnliche langweilige Verrichtungen? — dadurch, daß sie es in rhythmischer Ordnung vollbringen.

Und eine Kraft, die sich überall im Leben so mächtig bewährt, muß doch wohl von nicht geringer Wirksamkeit und daher auch sehr nothwendig seyn in den schönen Künsten der Bewegung? — In der That verdankt die Musik ihre größte Schönheit, ihren höchsten Ausdruck, wenn nicht ganz, so jedenfalls doch zum meisten Theile dem Rhythmus. Ist er doch im Ganzen auch fast das Einzige, was ungebildeten Ohren an einem musikalischen Kunstwerke gefällt, weil sie ihn allein an demselben begreifen und fühlen können.

Nothwendig auch ist die Anordnung in rhythmische Verhältnisse für die Musik, weil solche Anordnung oft das einzige Mittel ist, ihren Tonfolgen eine gewisse Verständlichkeit und Faßlichkeit zu geben. Was die Interpunktion in der Rede, das ist in vielen Fällen die rhythmische Ordnung in der Musik. Das Komma, Semikolon, Kolon, der Punkt sind auch in der Musik vorhanden, werden aber nur fühlbar durch gewisse rhythmische Ruhepunkte. Ferner wie in der Rede, wenn ihr Sinn recht und leicht aufgefaßt werden soll, gewisse Worte einen besondern Nachdruck erhalten, besonders hervorgehoben werden müssen, so auch in der Musik gewisse Töne;

indem dies aber geschieht, um der Verständlichkeit des Satzes willen, entsteht auch schon ein Rhythmus, denn der Accent eben ist ja das, was zunächst ein rhythmisches Verhältniß erzeugt. —

Und indem wir nun Begriff und Wesenheit des Rhythmus überhaupt auf die Musik insbesondere übertragen, also die Beschaffenheit der geregelten Tonbewegung in der Zeit näher und praktisch untersuchen, kommen wir unmittelbar zu dem, was wir hier vorzugsweise Takt, Tempo und Periodenbau zu nennen gewohnt geworden sind.

§. 2.

Das Mensuralsystem in der Musik oder die Lehre vom Takte und seine verschiedenen Arten.

Takt zunächst ist nämlich einmal die Eintheilung größerer Tonreihen in kleinere unter sich gleiche rhythmische Zeitgrößen, dann auch diese Größe selbst. So faßt das Wort Takt einen doppelten Begriff in sich, den Viele dadurch trennen und unterscheiden, daß sie jene Eintheilung ꝛc. die Taktordnung, und diese einzelne Zeitgröße dann blos Takt nennen. Doch ist auch in jenem ersten Sinne das Wort Takt so allgemein gebräuchlich und eigentlich technisch geworden und geblieben, daß alle weiteren Ausdrücke und Redensarten, Takt halten, Takt haben, Taktart u. s. w. davon hergeleitet worden sind, und man sogar für Taktart oder Taktgattung auch oft schlechtweg nur Takt sagt. Uebrigens ist der Grund, welcher für eine solche Unterscheidung von Takt und Taktordnung insbesondere noch vorliegt, ein so wesentlicher, daß er wohl bei genauer Bezeichnung der Sachen und Gegenstände volle Berücksichtigung verdient, denn schon, daß man das Wort Takt von dem lateinischen Worte tactus herleitete und für eine einzelne Zeitgröße in der Tonfolge gebrauchte, deutet unverkennbar

darauf hin, daß die Eintheilung längerer Tonreihen in solche kleinere unter sich gleiche Zeitgrößen nicht etwa auf einem Moment der Willkühr beruht, sondern daß dieselbe offenbar eine Aeußerung des rhythmischen Lebenspulses in uns ist, des Gefühls, welches Gesetz und Ordnung auch in der Bewegung der Musik fordert; und in sofern nun diese Aeußerung auch lediglich nur nach den Gesetzen des Rhythmus geschehen kann, scheint mir wohl der einzelnen Zeitgröße selbst der Name Takt zu gebühren, nicht aber seiner ersten rhythmischen Bildung. Man nahm nämlich den Namen von dem lateinischen tactus (Schlag) her, weil die vornehmsten rhythmischen Momente einer solchen einzelnen Zeitgröße, kurz ihre Accente, äußerlich gewöhnlich durch einen Schlag bezeichnet werden, wie man denn beim sogenannten Taktschlagen oder Dirigiren auch den Anfang eines jeden neuen Taktes durch einen Niederschlag, und jeden seiner andern hauptsächlichen Momente oder accentuirten Theile durch einen weitern unterschiedlichen Schlag anzudeuten pflegt.

Gleichviel indessen — nach Allem erscheint der musikalische Takt für sich als eine discrete Größe, als ein Zeitganzes, das abgegränzt wird nach einem leicht wahrzunehmenden Anfang und Ende; und welches sind die Zeichen für diesen Anfang und dieses Ende?

Für das Auge in der Notenschrift sind diese Zeichen die sogenannten Taktstriche, d. h. jene Striche, welche nach einer gewissen Anzahl von Noten das Liniensystem senkrecht durchschneiden.

Die Noten, welche zwischen zwei solchen senkrechten Strichen auf dem Liniensysteme geschrieben sind, machen also zusammen genommen einen Takt aus, und müssen, weil unter den einzelnen Takten eine Gleichmäßigkeit der Zeitgröße herrscht, einen in jedem Takte sich wiederholenden gleichen Zeitwerth, d. h. die Noten zusammen genommen immer so

viel Werth haben, als vorher durch die Wahl der Taktart (s. unten) bestimmt worden ist, so daß z. B. in jedem Takte vier, drei oder zwei Viertel zusammen enthalten sind, es mögen die einzelnen Noten nun größern oder kleinern Zeitwerth haben. Uebrigens trennen solche senkrechte Striche auch nur in dem Falle blos einzelne Takte, wenn sie einfach gebraucht werden: doppelt gezogen werden dadurch nicht sowohl die Räume einzelner Takte, als vielmehr ganzer Theile und großer Abtheilungen eines Tonstücks oder für sich abgeschlossener Sätze angedeutet.

Weil durch diese sogenannten Taktstriche das Liniensystem gewissermaßen ein fächerartiges Ansehn gewinnt, wird der Raum von einem Taktstriche zum andern auch wohl das Taktfach genannt.

Um dann aber auch mit dem Ohre und Gefühle die gleiche Wiederkehr solcher Zeitabschnitte oder Takte wahrnehmen und auffassen zu können, wird zum Eintheilungsgrund des Ganzen eine Verschiedenheit der einzelnen Theile nothwendig, welche dann zunächst entsteht durch den sich unwillkührlich aufdrängenden Accent. Längen und Kürzen für sich erfüllen nur ein und dasselbe Maaß der Bewegung in reicher Willkühr: in dieser Beziehung können wir in den Raum eines Taktes zeichnen, welche Noten wir wollen, wenn wir nur dafür sorgen, daß zusammen genommen ihr Werth gleich ist dem Werthe der Noten alle in jedem andern Taktraume, und wir haben der Forderung des Taktbegriffs genügt; gleichförmige Hebung und Senkung aber, die Accente, schweben als ideelle Momente über der äußern Mannigfaltigkeit, und verleihen derselben erst ihre innere und tiefere Bedeutsamkeit und Einheit. Und dadurch bekommt jeder einzelne Takt zunächst seinen schweren Theil, auch gute Zeit, Niederschlag oder Thesis genannt, und diesem setzt sich natürlich von selbst entgegen ein leichter Theil, eine schlechte

Zeit, der Aufschlag, Auftakt oder die Arsis. Bei allem Zeitmaaße, besonders von größerem Umfange, zerspalten sich jedoch, und nach demselben antithetischen Verhältnisse und Gesetze zwar, diese Hauptabschnitte eines jeden einzelnen Taktes wiederum in ähnliche dem Ohre durch die verschiedene Accentuation leicht vernehmbare Unterabtheilungen, indem jeder Takt nämlich zerfällt einmal in Haupt- und dann noch in kleine oder Nebenzeiten, von denen die ersten heißen Takttheile, und die letztern Taktglieder. Und dergleichen Unterschiede werden auch nicht etwa, wie dort bei ganzen Takten durch Striche, blos oder vornehmlich auf dem Papiere gesehen und künstlich erzeugt, sondern — wie gesagt — liegen sie begründet in der Sache und der menschlichen Seele selbst.

§. 3.

Fortsetzung.

Die gute Zeit eines Taktes, seine Thesis, auch sein Niederschlag, seine schwere Zeit, schweres Taktgewicht genannt, ist sein Anfang, also die Zeit, in welche unter allen Umständen der schwerste Accent seiner ganzen rhythmischen Theilung fällt, und welche daher beim Taktschlagen auch durch einen Niederschlag bezeichnet wird. Demnach beginnt die gute Zeit eines Taktes jedesmal auch mit dem ersten Tone oder der ersten Note desselben, und diese erhält den Accent; doch gehören, bei Ausfüllung des Taktes mit Noten von geringerer Geltung, auch alle übrigen Töne und Noten noch in diese Zeit, welche ihren (dieser Zeit) rhythmisch ursprünglichen Werth zusammen ausmachen oder dem Eintritte eines folgenden Accents vorausgehen. Bei Takten von solchem Zeitwerthe, der sich in zwei gleiche Hälften theilen läßt, pflegt man sogar wohl die ganze erste Hälfte des Taktes zu der guten Taktzeit zu rechnen, weil in der Regel mit Beginn der zweiten Hälfte erst ein

neuer schwererer Accent, der auch das Taktgewicht genannt wird, erfolgt.

Der gerade Gegensatz von guter Taktzeit ist die sogenannte schlechte, auch leichte Taktzeit, welche wir auch Arsis oder Aufschlag heißen, nur nicht in so strenger Auffassung des Sinnes, daß, wie der erste schwere Accent blos die gute Zeit des Taktes umfaßt, so umgekehrt auch unter schlechter Zeit nur der letzte oder leichteste Accent zu verstehen ist, sondern schlechte Taktzeiten sind alle rhythmischen Momente in einem Takte außer der einen guten Zeit, so daß also z. B. ein Takt, der drei rhythmische Momente oder Accente in sich hat, auch zwei schlechte Zeiten enthält, nämlich die Zeit des zweiten und dritten Accents, von denen der letzte freilich noch leichter, also seine Zeit auch schlechter ist, als der erste.

Das Hauptresultat von Allem ist, daß jeder Takt, er sey so groß oder klein als er will, nur eine gute Zeit in sich schließt, wohl aber nicht blos eine, sondern mehrere schlechte Zeiten enthalten kann, je nachdem er nämlich aus blos zwei oder mehreren rhythmischen Momenten zusammengesetzt erscheint.

Demnach darf denn die schlechte Zeit eines Taktes auch nicht geradezu mit Auftakt verwechselt werden, obschon dieser ebenfalls den Gegensatz der guten Taktzeit bildet und unter allen Umständen in die schlechte Zeit eines Taktes fällt, also nur den leichtesten Accent hat. Unter Auftakt verstehen wir insbesondere nämlich vielmehr den Anfang eines Tonsatzes mit einem Takte, dem der erste (gute) oder die ersten Takttheile (s. unten) oder ein, auch einige Glieder des Anfangs fehlen, also überhaupt den Anfang eines Tonsatzes nicht mit vollem, sondern mit einem dermaßen unvollständigen Takte, daß demselben jedenfalls und zum mindesten sein erster Hauptaccent, sein Niederschlag, abgeht.

Durch einen solchen mangelhaften Anfang scheint nun aber der Rhythmus des ganzen Satzes gestört, indem dieser festsetzt, daß alle Takte oder einzelne Zeitglieder als ein Ganzes erscheinen und unter sich völlig gleich seyn sollen; allein was dem Auftakte am Werthe des vollen Taktes abgeht, muß am Schlusse des ganzen Satzes, im letzten Takte desselben, wieder enthalten seyn, so daß dieser und der Auftakt zusammen genommen einen vollen Takt ausmachen, und dadurch die scheinbare Störung des Rhythmus aufgehoben, dieser wieder in seiner Vollständigkeit hergestellt wird.

§. 4.

Fortsetzung.

Die Eintheilung eines Taktinhalts in Takttheile und Taktglieder betreffend sollten wir dem Wortlaute nach eigentlich jeden einzelnen Theil eines Taktes, er möchte nun seyn, welcher er wollte, kurz oder lang, jede Note oder Pause, so bald sie nur nicht den ganzen Takt füllen, sondern nur einen Theil desselben ausmachen, auch einen Takttheil heißen dürfen; allein zum technischen Kunstausdrucke erhoben bezeichnen wir mit dem Worte nur die Hauptzeiten, diejenigen rhythmischen Momente eines Taktes, welche einen Accent mit sich führen, also die Accentnoten oder Accentzeiten eines Taktes, kurz was wir Zeit, Taktgewicht, gute und schlechte Zeit insbesondere nennen. Jede Hauptzeit eines Taktes, auf welche ein rhythmischer Accent fällt, ist ein Takttheil. So wie es nun aber gute und schlechte Zeiten in einem Takte giebt (s. oben), so theilen wir demnach auch die Takttheile ein in gute und schlechte. Jene heißen auch wohl innerlich lange, und diese innerlich kurze, weil sie nämlich lediglich auf dem intensiv rhythmischen Accent beruhen.

Der gute oder innerlich lange Takttheil ist jedes-

mal der erste in einem Takte, also dasselbe, was wir auch unter der Hauptzeit desselben verstanden; und schlechte oder innerlich kurze Takttheile sind alle übrigen, außer der ersten, in einem Takte enthaltenen Zeiten oder accentische Momente, accentuirte Noten (oder Pausen). Hieraus geht zugleich hervor, daß jeder Takt, wie nur eine gute Zeit, aber wohl mehrere schlechte Zeiten, so auch nur einen guten, indeß nach Umständen, d. h. wenn er mehr als zwei Hauptzeiten in sich schließt, wohl mehrere schlechte Takttheile enthalten kann.

Wie viele und welche Takttheile eine jede besondere Taktart hat, werden wir nachher erfahren, wo von den verschiedenen Taktarten insbesondere die Rede ist und dieselben einzeln nach ihrer eigenthümlichen Gattung aufgezählt werden.

Die Taktglieder sind alle kleineren Zeiten oder Theile eines Taktes, die keine Takttheile sind, also — um mich noch bestimmter auszudrücken — alle unaccentuirten Noten eines Taktes, dergestalt jedoch, daß sie zwar rhythmisch, d. h. nach den Gesetzen des Rhythmus überhaupt, geordnet seyn müssen, doch keinen eigentlichen Hauptaccent bekommen.

Gehen wir hiernach zur Beschauung der einzelnen Taktarten selbst über, für deren besondere Gattungsform oder generelle Eintheilung — sogleich vorausbemerkt — die einzelnen Theile eines Taktes den wesentlichsten Grund abgeben.

§. 5.

Fortsetzung.

Wenn wir eine größere, längere Tonreihe (mit oder ohne Pausen untermischt) — sagte ich früher — in kleinere unter sich gleiche rhythmische Zeitabschnitte theilen oder zerlegen, so entsteht das, was wir Takt in der Musik nennen, kommt Takt in diese Tonreihe. Solche Eintheilung selbst werde von Einigen dann mit dem Worte Taktordnung

bezeichnet. Dabei bleibt jedoch noch völlig unentschieden, wie groß ein jeder dieser kleineren Zeitabschnitte seyn soll oder ist, ob vier, drei, zwei oder auch nur ein Viertel, drei, fünf, sechs, neun oder noch mehr oder weniger Achtel oder Sechszehntel enthaltend. Bestimmen wir nun aber auch diese Größe genau, die natürlich unter allen einzelnen Takten der Tonreihe oder des Tonstücks, wie wir nunmehr sagen wollen, ein und dieselbe, sich gleich seyn muß, — bestimmen wir z. B., jeder einzelne Takt soll zwei oder drei Viertel, drei oder sechs Achtel, oder vier Viertel und wie noch anders groß seyn, so bildet sich ferner eine bestimmte Taktart für die Tonreihe oder das Tonstück. Diese, die Taktart, ist sonach eine Taktordnung in Theile von bestimmter Geltung. Und daraus geht denn auch von selbst hervor, daß es eigentlich eben so viele Taktarten geben kann, als Noten von verschiedenem Werthe in unserem Tonsysteme enthalten sind, also zunächst: ganze, halbe, Viertel-, Achtel-, Sechszehntel-, Zweiunddreißigstel-, Vierundsechszigstel- und Hundertachtundzwanzigstel-Taktarten, und jede dieser Taktarten dann wieder in solch' verschiedener Weise und Größe, als mannigfaltige Theile ihr Name bezeichnet; indessen konnte die Musik füglich so unzählig vieler und verschiedener Taktarten, wie auf diese Weise sich bilden ließen, und um so mehr zwar entbehren, als bekanntlich jede größere Bruchzahl sich auf eine kleinere reduciren läßt, die rhythmischen Grundformen aber zudem auch keine zu große Theilung zulassen, und sie beschränkt ihren praktischen Gebrauch daher auch nur auf einen kleinen geringen Kreis von üblichen Taktarten oder Taktgrößen, die nachgehends alle einzeln namhaft gemacht werden sollen, in ihrer summarischen Auffassung aber auch unter bestimmte Gattungen sich bringen lassen, für deren Eintheilung und Ordnung nun ein doppelter Grund vorliegt, einmal nämlich in der Anzahl der Takttheile, welche jeder einzelne Takt einer

bestimmten Taktart enthält, und dann auch in der Theilfähigkeit der Größenzahl eines Taktes selbst.

In Beziehung auf die Anzahl der Takttheile in jedem ihrer einzelnen Takte theilen wir sämmtliche Taktarten ein: a) in gerade, b) in ungerade, und c) in vermischte Taktarten.

In dem Worte schon liegt auch die Erklärung: gerade Taktarten sind solche, bei denen jeder Takt eine gerade Anzahl von Takttheilen enthält; ungerade solche, bei welchen in jedem Takte eine ungerade Anzahl von Takttheilen enthalten ist, und vermischte endlich solche, bei welchen der gerade Takt mit dem ungeraden abwechselt, beide Gattungen mit einander vermischt sind.

Zu den geraden Taktarten gehören solcher Eintheilung nach: der Viervierteltakt, der Zweiviertel-, Zweiachtel-, Zweizweitel- (kleine Alla breve-), Zweieinsel- (große Alla breve-), Vierachtel-, Vierzweitel-, Sechsachtel-, Sechsviertel-, Sechssechszehntel- und Zwölfachtel-Takt.

Zu den ungeraden: der Dreisechszehntel-, Dreiachtel-, Dreiviertel-, Dreizweitel-, Neunachtel-, Neunviertel-, Neunsechszehntel-, Fünfviertel-, Fünfachtel- und Siebenachtel-Takt.

Für die gemischten Taktarten läßt sich nicht wohl eine besondere Rubrik aufstellen, weil diese Mischung ganz willkührlich ist, so sehr sie in der Regel auch nur den Dreiviertel- und Zweiviertel- Takt, oder den Dreiachtel- und Zweiachtel- Takt trifft.

Wie alle diese Namen der Taktarten zu erklären sind, oder was sie bedeuten, bedarf kaum wohl einer besondern Erinnerung: Viervierteltakt nennen wir diejenige Taktart, bei welcher die in einem jeden Takte enthaltene Notensumme den Werth von vier Vierteln hat; Zweieinseltackt die-

jenige, bei welcher solche Notensumme den Werth von zwei ganzen Noten in sich trägt; und darnach erläutern sich alle übrigen Namen.

Der Theilfähigkeit der Größenzahl eines Taktes nach zerfallen sämmtliche Taktarten in: a) zweitheilige, die auch dublirte genannt werden; b) in dreitheilige, oder Tripel-, triplirte Taktarten; c) in fünftheilige, und d) in siebentheilige, weil die Zahlen 2, 3, 5, und 7 diejenigen sind, mit welchen sich die Größenzahl sämmtlicher oben bezeichneter Taktarten theilen läßt. In Folge dieser Eintheilung wird dann der Sechsachteltakt z. B. zu den triplirten Taktarten gerechnet, aber wie unbestimmt diese Eintheilung ist, beweist auch sogleich dieses eine Beispiel, indem sich Sechs eben so gut durch 2 als durch 3 theilen läßt. Besser ist daher, wenn einmal auf diesen Grund eine Classification der Taktarten vorgenommen werden soll, offenbar die Eintheilung nach sämmtlichen Noten- oder Größentheilen, welche dem Namen der Taktart oder der bestimmten Taktordnung zu Folge in einem Takte enthalten seyn sollen, in welcher Rücksicht dann sämmtliche Taktarten zerfallen: a) in zweitheilige, b) in dreitheilige, c) in viertheilige, d) in fünftheilige, e) in sechstheilige, f) in siebentheilige, g) in neuntheilige, und h) in zwölftheilige.

Zweitheilige Taktarten wären demnach alle die, welche zwei bestimmte (benannte) Zeitgrößen in jedem Takte enthalten; dreitheilige, welche drei; viertheilige, welche vier; fünftheilige, welche fünf; sechstheilige, welche sechs; siebentheilige, welche sieben; neuntheilige, welche neun; und zwölftheilige, welche zwölf bestimmte oder benannte Größen in jedem Takte haben.

Gewinnt übrigens diese Art der Classification der verschiedenen Taktarten, gegen die verhergehende, auch Etwas an

Bestimmtheit, so ist sie einmal doch keineswegs vollständig, da sich in ihrer Ordnung nirgends ein Platz für die gemischten Taktarten findet, und dann auch wohl bei Weitem nicht so einfach und leicht überschaulich, als die erste: in gerade, ungerade und vermischte Taktarten, welche ich daher auch für meine fernere und folgende specielle Darstellung und zwar nach bemerkten Grundsätzen festhalte, und da nach der jetzt üblichsten Bezeichnung des Notenwerths das Achtel gerade die genaue Mitte bildet, so knüpft sich dieselbe am natürlichsten auch wohl an diese bedeutsame Mittelzahl, um so mehr, als durch sie, die einzelnen Taktarten in ihrer Größe dargestellt, am leichtesten und sichersten die richtige Accentuation und überhaupt rhythmische Eintheilung erkannt werden kann.

§. 6.

Fortsetzung.

Für gerade Taktarten erklärte ich oben alle solche, welche eine gerade Anzahl von Takttheilen in jedem einzelnen Takte enthalten: die einfachste dahingehörige Bestimmung ist begründet in dem Verhältnisse von 1 + 1, und dieses kommt denn auch zunächst hier nach seinem verschiedenen Accent in Erwägung. Wir finden es wieder in allen sogenannten zweitheiligen Taktordnungen, also im Zweieinsel-, Zweizweitel- (oder sogenannten Zweihalben-), Zweiviertel-, Zweiachtel- und Zweisechszehntel-Takte.

Wie himmelweit verschieden ungeachtet des völlig gleichartigen Accents alle diese Taktarten dennoch von einander sind, z. B. der Zweiviertelakt von dem Zweiachtelakt, leuchtet auf den ersten Blick in die Augen, denn derselbe hat, in Achteln dargestellt, eine gute und eine deutlich vernehmbare schlechte Zeit oder einen guten und einen schlechten Takttheil, welcher letzterer mit dem dritten Achtel

beginnt, die Noten im Takte selbst mögen welchen Werth auch haben, während dem Zweiachteltakt eine solche vernehmbare schlechte Zeit abgeht. Dazu kommt noch, daß der vorgeschriebene Nenner, das Viertel, hier nothwendig sehr häufig gebraucht werden muß, während dasselbe im Periodenbau des Zweiachteltakts, wo es also eine volle Zeit füllen würde, kaum oder doch nur höchst selten vorkommen kann.

Hiernach müssen zuvörderst wohl die im Doppelverhältniß der Zweizahl stehenden oder viertheiligen geraden Taktarten in Betrachtung kommen; es sind: der Vierachtel-, Viervierteltakt und Vierzweiteltakt.

Bei Bestimmung der rhythmischen Eintheilung des erstern, des Vierachteltakts, kommt es vor Allem und nur darauf an, ob unter vier Gliedern von gleichem Zeitverhalt der schwere Accent vorn die drei übrigen Glieder ohne einen folgenden leichteren Ictus überhalten kann, und da dieses, besonders bei so kleiner Notengattung, sehr wohl angeht, so hat dieser Takt ein solches rhythmisches Verhältniß, welches ihm eigentlich nur einen guten, aber keinen schlechten Takttheil, nur eine gute Zeit des Takts zuerkennt, so sehr auch das Ohr geneigt ist, unter den folgenden drei Achteln noch eine, wenn auch accentlose, doch bestimmte Taktzeit anzunehmen.

Der Viervierteltakt oder ganze Takt dagegen bedingt, da bei dem größern Werth der Noten alle vier Zeiten hier bezeichnet werden müssen, auch die größte Mannigfaltigkeit des Accents, und so giebt uns derselbe, einfach oder zerlegt, stets folgendes rhythmisches Bild: ″ ˙ ′ ˙, in welchem eigentlich vier accentuirte Zeiten oder vier Takttheile zum Vorschein kommen, aber, da der Accent auf dem zweiten und vierten Viertel nur ein leichter unterscheidender Ictus ist, doch (genau genommen) nur einen guten und einen schlechten Takttheil, so wesentlich er sich, durch eben jenen leichteren Ictus, von allen früheren geraden Taktarten unterscheidet.

Der Vierzweiteltakt, der unrecht sehr oft mit dem Zweieinseltakte verwechselt wird, fällt wieder, wie der Zweihalbetakt mit dem Zweivierteltakte, mit dem Viervierteltakte hinsichtlich der Accentuation zusammen, indem die vier halben Noten nur erscheinen als um das Doppelte verlängerte Viertel, und somit nur in Hinsicht des Tempo's ein Unterschied unter den beiden Taktarten herrscht, aber auch dieser nur, wenn der Vierzweiteltakt nicht zugleich als **Alla breve-Takt** gebraucht wird, wo aller rhythmische Unterschied zwischen ihnen hinwegfällt.

Die beiden letzten unter den in der praktischen Musik gebräuchlichen geraden Taktarten sind der Sechsachtel-, Zwölfachtel- und Sechsvierteltakt, die von Anderen als dreitheilige oder triplirte, Tripel-Taktarten zu den ungeraden Taktarten gerechnet werden, nach meinem einmal angenommenen Eintheilungsgrunde aber schlechterdings zu den geraden Taktarten gezählt werden müssen, da sie eine gerade Anzahl von Takttheilen enthalten, denn der Sechsachteltakt zunächst hat blos zwei Takttheile, einen guten und einen schlechten, von denen der erste auf das erste und der letzte auf das vierte Achtel fällt, jeder aber drei Achtel überhalten muß; und der Zwölfachteltakt gleich dem Viervierteltakte vier accentuirte Zeiten, von denen die zweite und vierte aber sich nur als leichte Ictus hervorthun, und die erste und dritte als eigentliche Takttheile anzusehen sind, worin denn auch der wesentliche Unterschied liegt, der zwischen dieser Taktart und dem Sechsachteltakte stattfindet und sie nicht etwa als einen zusammengesetzten Sechsachteltakt ansehen läßt. Auch dadurch, daß der Zwölfachteltakt mit dem Viervierteltakte eine gleiche Anzahl von rhythmischen Accenten hält, kommt noch durchaus keine — auch nur einigermaßen annähernde Aehnlichkeit unter diese beide Taktarten, indem im Zwölfachteltakte jeder einzelne Ictus drei volle Taktzeichen

(Achtel) zu überhalten hat, während im Viervierteltakte auf jeden einzelnen Accent nur zwei Achtel zu stehen kommen, was eine bedeutende Abweichung in der ganzen rhythmischen Bewegung der Tonreihe hervorbringt.

Eben so unterscheidet sich auch der seltener vorkommende Sechsvierteltakt wieder durch seine rhythmische Eintheilung von jeder andern Taktart, indem er aus sechs Hauptzeiten von je einem Viertel oder zwei Achteln besteht, von denen die zweite, dritte, fünfte und sechste sich nur durch leichtere Ictus bemerkbar machen, während die erste einen wahrhaft schweren, und die vierte einen etwas leichtern Accent erhält. Arithmetisch gerechnet sind sechs Viertel und zwölf Achtel sich zwar völlig gleich, aber wie sehr fern von einander liegen hier der Sechsviertel- und Zwölfachteltakt? — Dort überhält jeder Accent drei, hier nur zwei Achtel, und so sind dort vier Taktgewichte, hier aber sechs.

Der Sechssechszehnteltakt, der in neueren Zeiten auch fast gar nicht mehr angewendet wird, hat mit dem Sechsachteltakte ganz gleiche Accentuation, und ist im Grunde auch gar nichts Anderes als ein beschleunigter Sechsachteltakt, ein Sechsachteltakt mit kürzerem Zeitverhalt der Noten.

Unter den nunmehr folgenden ungeraden Taktarten, unter welchen wir alle solche Taktarten verstanden, deren einzelne Takte eine ungerade Anzahl von Takttheilen enthalten, kommen zunächst alle Verhältnisse der Dreizahl in Betracht, die sich uns darbieten in dem Dreisechszehntel-, Dreiachtel-, Dreiviertel-, Dreizweitel-, Neunachtel-, Neunsechszehntel- und Neunvierteltakte.

Wiederum in Achtelnoten dargestellt hat nämlich der Dreizweitel- oder Dreihalbetakt, um bei der breitesten sogenannten dreitheiligen Taktart zu beginnen, als das gewöhnliche ungerade Zeitmaaß des Chorals, außer dem ersten guten oder schweren noch zwei leichtere oder schlechtere Takt-

theile, von denen jeder, wie der erste schwere, vier Achtel oder die Zeit einer halben Taktnote überhält, indem der Accent nur auf das erste, dritte und fünfte Viertel fällt.

Wenig verschieden, bis auf den halb so kurzen Werth der Noten, ist davon der Dreivierteltakt, der ebenfalls in seiner Accentuation drei Hauptzeiten in sich schließt, die mit jedem Viertel beginnen, und von denen die erste den sogenannt guten und die beiden andern die beiden schlechten Takttheile ausmachen. Ich muß nebenbei an den sehr wesentlichen Unterschied erinnern, der hiernach zwischen dem Dreivierteltakte und dem Sechsachteltakte herrscht, obschon in blos arithmetischer Rechnung beide Taktgrößen sich gleich sind: während im Sechsachteltakte das erste und vierte Achtel einen Accent bekommt, muß im Dreivierteltakte das erste, dritte und fünfte Achtel accentuirt werden, kurz während jener Takt blos zwei Takttheile enthält, sind in diesem drei Takttheile enthalten.

Ein ähnliches verwandtschaftliches Verhältniß, wie zwischen dem Dreizweitel- und Dreivierteltakte, scheint auf den ersten Blick auch zwischen dem Dreiviertel- und Dreiachteltakte zu herrschen, indem dieser ebenfalls nur Noten von halb so großem Werth enthält; allein in rhythmischer Beziehung ist auch nicht ein Zug solcher Verwandtschaft zwischen den beiden Taktarten vorhanden: der Dreiachteltakt hat nur ein schweres Taktgewicht, außer welchem wir wohl das Gewicht der übrigen Zeiten noch fühlen, aber doch nicht durch eine wirkliche Accentuation anzudeuten vermögen, was dann auch weniger der Fall ist bei dem noch weit schnelleren Dreisechszehnteltakte, der im Uebrigen mit dem Dreiachteltakte eine völlig gleiche Accentuation hat.

Der Neunachteltakt stimmt in seinem rhythmischen Verhältnisse mit dem Dreivierteltakte so weit überein, daß er in jedem Takte drei Takttheile oder drei Accente, einen guten und zwei schlechte, enthält, aber hier fallen dieselben auf das

erste, vierte und siebente Achtel und müssen demgemäß jeder drei Achtel, statt dort nur zwei, überhalten.

Der Neunvierteltakt kann wegen eines zu großen Umfangs nicht eigentlich mehr vernommen werden in seiner wahren Natur. Zwar findet man ihn in älteren Tonwerken bisweilen angewendet, aber er gilt auch hier meistens nur als ein langsamer Neunachteltakt, mit dem er zudem eine völlig gleiche Accentuation hat. Eben so ist umgekehrt der Neunsechszehnteltakt, der dieselbe rhythmische Accentuation theilt, nichts als ein schneller Neunachteltakt. Neuerer Zeit werden daher auch beide letzte Taktarten wohl noch in Lehrbüchern genannt, aber Anwendung in der Praxis finden sie nicht mehr.

Nach der Zahl Drei folgt unter den ungeraden Zahlen die Zahl Fünf, und ungeachtet der Meinung vieler Tonlehrer, daß mit der Dreizahl alles ungerade Zeitmaaß in der Musik abgeschlossen sey, hat die Praxis vielfach bewiesen, daß sich auch ein Fünfachteltakt gehörigen Orts noch mit wahrem Nutzen und großer künstlerischer Wirkung anwenden läßt, und es kommt daher nur auf die Frage an, auf welche Weise wir den rhythmischen Accent unter den fünf Achteln vertheilen wollen? Die einfachste und natürlichste Weise wäre das Ueberragen eines schweren Accents aller fünf Achtel; indessen erhält in der Regel auch die dritte Note, das dritte Achtel, besonders wenn der Takt auch von kleinern Noten noch erfüllt ist, noch einen ganz leichten Ictus, der dann einige Componisten bewog, derselben einen wirklichen Accent beizulegen. Andere wieder wollen der vierten Note einen schwachen Ictus beilegen, und ich gebe zu, daß die letztere Art der Accentuation die gewöhnlichere ist, doch scheint mir, wenn einmal außer der Thesis noch ein Accent statt finden soll, die vorletzte die natürlichere und deshalb richtigere.

Häufiger fast noch als den Fünfachteltakt finden wir

den Fünfvierteltakt angewendet; allein da er sich rhythmisch fast gar nicht von jenem unterscheidet, so verdient er hier kaum noch einer besondern Erwähnung, außer daß er seiner längeren Notengeltung wegen den zweiten leichteren Accent nicht entbehren kann, der dann, aber nicht ohne einige Sperrung des Gefühls, auf das vierte Viertel zu stehen kommt.

Der Zehnvierteltakt, welcher noch zu den fünftheiligen Taktarten gehörte, existirt nicht, wäre auch zu breit, und würde nothwendig das Maaß leichter Ueberschaulichkeit des Rhythmus überschreiten. Ebenso muß ein siebentheiliges Taktmaaß nothwendig etwas sehr Unbefriedigendes in sich haben, und wenn sich das eilftheilige auch hie und da noch in seltenen Fällen vorfindet, so scheint es mir, aufrichtig gestanden, doch ein Unding.

Die dritte Gattung von Taktarten begriff dasjenige Zeitmaaß in sich, wobei der gerade Takt mit dem ungeraden Takt abwechselt, und das wir daher mit dem Namen gemischter oder vermischter, auch zusammengesetzter Taktarten belegen. Es kann diese Vermischung oder jener Wechsel von geradem und ungeradem Takt auf dreierlei Weise geschehen: einmal wechselt Takt um Takt gerades und ungerades oder auch verschiedenes gerades und gerades, ungerades und ungerades Zeitmaaß mit einander; dann kann nach längerem Gebrauch einer Taktart für kürzere Dauer eine andere eintreten, und drittens endlich können bei mehrstimmigen combinirten Tonwerken gerades und ungerades Zeitmaaß zugleich in den verschiedenen Stimmen erscheinen.

Was den ersten Punkt betrifft, so sollen schon die Griechen solche zusammengesetzte Rhythmen gehabt haben, und in neuerer Zeit ist es besonders der Dreiviertel- und Zweivierteltakt, welche auf diese Weise mit einander abwechseln.

Viel gewöhnlicher ist die zweite Taktvermischung, wo mitten im Verlaufe eines Tonstücks für kürzere Zeit eine andere Taktart als die zuerst gewählte eintritt.

Für die dritte und letzte Art der Taktvermischung liefert das erste Finale in Mozarts Oper „Don Juan" ein sehr bekanntes Beispiel, wo zu dem Dreivierteltakte der Menuet zugleich noch ein Dreiachtel- und Zweivierteltakt vom Orchester gespielt wird. Begreiflich muß bei solcher Zusammenstellung der verschiedenen Taktarten jedes Zeitmaaß gleichsam Etwas von seiner Eigenthümlichkeit verlieren, und besonders nachgiebig zeigt sich in dieser Beziehung der Tripeltakt, der mittelst einer kleinen Anpassung triolenartig sich fast zu allen möglichen Taktgattungen fügt.

§. 7.

Fortsetzung.

Auf die Frage, woraus wir die Taktart eines Tonstücks oder Tonsatzes sogleich bei seiner Anschauung erkennen? — giebt die einzige Antwort — die Taktvorzeichnung. Es umfaßt diese nämlich die sämmtlichen Zeichen, wodurch die Taktart eines Tonstücks angedeutet wird.

Als allgemeine Regel dafür kann die durchweg zutreffende Bemerkung gelten, daß diese, die Bezeichnung der Taktarten, geschieht durch das ihrem Nennwerthe entsprechende gewöhnliche Zahlenbruchzeichen; indeß haben diejenigen Taktarten, welche einen vollen (Viervierteln-) und mehr Zeitwerth für jeden einzelnen Takt erfordern, auch noch andere zu dem Zweck dienende Zeichen und Merkmale, und leidet die Gültigkeit jener allgemeinen Regel daher einige Beschränkung, so scheint folgende Tabelle fast auch desto nothwendiger.

Die größte Taktart, der Zweieinsel- oder große Alla breve-Takt wird bezeichnet durch $^{2}/_{1}$ oder durch ein

doppelt durchstrichenes lateinisches C. Der Zweizweitel- oder Zweihalbe- auch kleine Alla breve-Takt durch $^2/_2$ oder ₵, auch eine durchstrichene 2 oder I. Der Zweivierteltakt durch $^2/_4$. Der Zweiachteltakt durch $^2/_8$. Der Vierzweiteltakt durch $^4/_2$ oder einen Kreisbogen. Der Viervierteltakt durch $^4/_4$ oder und zwar gewöhnlicher C. Der Vierachteltakt durch $^4/_8$. Der Sechsachteltakt durch $^6/_8$. Der Sechssechzehnteltakt durch $^6/_{16}$. Der Zwölfachtelakt durch $^{12}/_8$. Der Dreisechszehntelakt durch $^3/_{16}$. Der Dreiachteltakt durch $^3/_8$. Der Dreiviertelteltakt durch $^3/_4$. Der Dreizweiteltakt durch $^3/_2$. Der Neunachteltakt durch $^9/_8$. Der Neunviertelteltakt durch $^9/_4$. Der Neunsechszehnteltakt durch $^9/_{16}$. Der Fünfviertelteltakt durch $^5/_4$. Der Fünfachteltakt durch $^5/_8$. Diese Zeichen werden, wie die Zeichen der Tonarten, auf dem Liniensysteme demjenigen Tonstücke oder Tonsatze oder derjenigen Tonreihe vorangestellt, welche in einer dieser Taktarten stehen oder geordnet seyn soll; z. B. ein Tonstück steht im Dreiviertel- oder Viervierteltakte, d. h. jeder seiner Takte soll den Werth von drei oder vier Vierteln haben, so werden vor seinem Anfange, und zwar nach den Schlüsseln und Tonartzeichen, auf das Liniensystem die entsprechenden Zeichen gesetzt und im ganzen Verlaufe des Tonstücks oder Tonsatzes nicht wiederholt, außer es tritt nach der zweiten Art der Mischung der Taktarten ein anderes Zeitmaaß ein.

Bei einer Mischung der Taktarten in der ersten, im vorhergehenden Paragraphen beschriebenen Weise werden die beiden Taktarten, welche regelmäßig Takt vor Takt mit einander abwechseln sollen, auch durch das ihnen zugehörige Zeichen zu Anfang des Tonstücks auf dem Liniensysteme bemerkt.

Es versteht sich von selbst, daß, wie die Vorzeichnung der Tonart, so auch die Vorzeichnung der Taktart nur für

die Noten desjenigen Liniensystems Geltung hat, auf welchem sie selbst steht, und daß daher bei combinirteren Tonstücken, mag die Taktart nun eine übereinstimmende oder vermischte (nach dritter im vorigen Paragraph angegebener Weise) seyn, auf jedem Liniensysteme zu Anfang des Tonstücks oder Tonsatzes (nicht zu Anfang jeder einzelnen Notenzeile) die Taktart in bezeichneter Weise vorgemerkt werden muß.

Endlich mögen auch noch ein paar Worte über das sogenannte Taktschlagen oder die Bezeichnung der Takttheile oder Taktglieder, auch nur der Thesen einer Taktart, durch Hebung, Senkung und Seitenbewegung der Hand, des Armes oder eines deshalb sogenannten Taktirstabes, den man dazu in der Hand hält, und um so mehr zwar hier Platz finden, als die Richtigkeit und Angemessenheit dieses Taktschlagens oder Taktirens, wie Andere sagen, das sogenannte Takthalten oder genau nach der Ordnung des Taktes Spielen oder Singen bedeutend zu erleichtern im Stande ist.

Wesentlich giebt es nur zwei Hauptmomente im Taktschlag, nämlich den Niederschlag oder die Senkung der Hand zur Andeutung des Anfangs eines Taktes oder seiner Thesis, und die Hebung desselben zur Andeutung der Arsis. Bei kürzeren Taktarten und namentlich den zweitheiligen sind diese beiden Momente auch hinreichend, und es ist niemals gut, dabei mehr zu gebrauchen, weil selten der Rhythmus sonst fühlbar genug gemacht wird. Bei längeren Rhythmen aber, und namentlich den viertheiligen oder bei langsamerer Bewegung der Noten müssen um der Sicherheit der zeitgleichen Folge der rhythmischen Schläge willen auch noch andere Momente dazu genommen werden, und zwar die Seitenbewegung, welche dann jedesmal die mittleren Taktaccente angiebt, den zweiten und dritten. So schlägt man bei allen geraden Taktarten in dem Verhältnisse der Vierzahl beim ersten Accente, der Thesis, nieder mit der Hand, beim zwei-

ten seitwärts links, beim dritten von da seitwärts rechts, und bei der Arsis, dem letzten Accente aufwärts, genau wie die Accentnoten der Takte selbst auf einander folgen. Die ungeraden Taktarten im Verhältnisse der Dreizahl erfordern immer drei Schläge, den Niederschlag, Seitenschlag und Aufschlag. Kürzere Taktarten, als z. B. der Dreiachteltakt, welche außer ihrem schweren Accente kaum noch einen zweiten fühlbaren Ictus haben, werden auch nur durch den Niederschlag angedeutet. Wir zählen bei der Thesis jedesmal Eins, bei der zweiten Accentnote eines Taktes Zwei, bei der dritten Drei und bei der vierten Vier. Wo ein Spieler oder Sänger noch nicht ganz fest ist in der rhythmischen Ausführung der Ton- (oder Pausen-) reihe eines Taktes, mögen bei langsamer Bewegung auch wohl die Taktglieder (und nicht blos die Takttheile) durch Zählen oder Schlagen angedeutet werden, um die Zeithaltung der einzelnen Noten und Pausen desto bestimmter anzugeben; indessen kann dies niemals Regel für das Taktiren überhaupt werden, das immer nach den Takttheilen, den gewichtigen Accentnoten geschieht.

§. 8.

Tempo oder Zeitmaaß der musikalischen Bewegung.

Jeder Ton, wenn er klingt, nimmt einen gewissen Zeitraum, eine Dauer ein. Indeß bestimmt die Geltung der Noten die Länge oder Dauer der Töne und Pausen nur relativ; sie setzt nur fest, daß eine Note noch einmal so lang oder kurz seyn soll u. s. w. als eine andere, nicht aber auch, wie lang sie absolut dauern soll, wie viele Secunden oder ein Wievieltel von einer Secunde. Diesen absoluten Zeitwerth eines Tones oder der in einem Takte enthaltenen Noten zusammen genommen bestimmt erst das, was wir Tempo in der Musik nennen.

Das Wort ist italienisch und heißt eigentlich Zeit, dann aber auch Zeitmaaß und in der Musik insbesondere Zeitmaaß der Bewegung. Die Franzosen sagen dafür Mouvement, im Sinne von Mensur. Dies beweist, daß das deutsche Wort Zeitmaaß im Sinne von Takt genau genommen nicht richtig gebraucht wird, außer es verbindet dieser Sinn auch schon den Begriff der absoluten Zeitdauer eines Taktes in sich, was ebenfalls nicht selten der Fall ist, vornehmlich bei den Redensarten „Takt halten," „im Takt spielen" 2c., denn es kann Jemand die rhythmische Accentuation einer Taktart ganz richtig ausführen, ohne deshalb in diesem Sinne auch schon einen richtigen Takt zu haben, streng im Takte zu spielen, d. h. nach dem einmal gewählten Grade der Bewegung oder des Tempo einem Takte nicht mehr oder nicht weniger Zeitdauer zu geben als dem andern in derselben Taktart u. s. w.

Wird nämlich auch durch das Tempo zwar genau bestimmt, wie viel Zeit nach der gewöhnlichen Rechnung eine Note von bestimmter Geltung, die dann als Norm für alle andern und ihrem Zeitverhalt nach verschiedene Notengattungen dienen kann, oder ein Takt als abgeschlossene Zeitgröße einnehmen oder dauern soll, so ist doch klar, daß dieses Tempo, dieses Zeitmaaß nicht immer ein und dasselbe seyn kann, sondern bei einigen Tonstücken wir eine lebhaftere, bei andern eine langsamere Bewegung in diesem Sinne wählen müssen, wenn überhaupt die Töne in ihrer Verbindung diejenige Wirkung hervorbringen sollen, die durch sie hervorzubringen beabsichtigt wurde. Eine frohe aufgeregte Stimmung beseelt und beschleunigt alle unsere Bewegungen, also auch die der Töne; eine trübe, niedergeschlagene dagegen erschlafft und hemmt unsere Bewegung, also auch in der Musik. Daher der ganz richtige Satz, daß aller Ausdruck, welchen der Rhythmus der verschiedenen Taktarten gewährt, doch haupt-

sächlich auch noch abhängt vom Tempo, oder dem Zeitmaaße (im engsten Sinne des Worts), in welchem wir die Töne vortragen. Daher müssen wir denn verschiedene Grade des Tempo oder Zeitmaaßes annehmen; aber welche und wie viele? — Der Unterschied von jener äußersten Langsamkeit bis zu der alle Deutlichkeit der Tonwahrnehmung untergrabenden Schnelligkeit ist ja so groß und kann so groß seyn, daß eine vollständige Gradation bis ins Unendliche führte! — Nur den tausendsten Theil von der Zeitdauer eines Tones abgezogen, ist ja die Bewegung, das Zeitmaaß, das Tempo schon anders, nämlich schneller! — Allerdings, allein wie bei den verschiedenen Tonabstufungen aus Mangel an Schärfe unsers Fassungsvermögens nicht alle möglichen kleinen Unterschiede in den Tonhöhen benutzt werden konnten und benutzt zu werden brauchten, vielmehr von einem Tone bis zu seiner doppelten Höhe nur eilf verschiedene Tonstufen in der Praxis eingeführt werden mußten, so kommen auch hier, und aus demselben Grunde zwar, bei Messung der verschiedenen Grade der Bewegung oder des Tempo der Tonfolgen, nicht alle möglichen kleinen und feinen Unterschiede in Betracht, sondern setzen wir diese in fünf Hauptklassen fest, die dann je nach Umständen nach Seiten der Schnelligkeit sowohl als nach der der Langsamkeit etwas mehr oder weniger modificirt werden können, wodurch verschiedene Unterabtheilungen einer jeden jener fünf Hauptklassen entstehen, die gewissermaßen die Folgeleiter zwischen jenen fünf Hauptstufen bilden. Diese fünf Hauptklassen oder Hauptstufen des musikalischen Zeitmaaßes sind, vom langsamsten Grade angefangen: 1) die langsamste Bewegung, 2) eine mäßig langsame Bewegung, 3) eine mäßig geschwinde Bewegung, 4) die geschwinde Bewegung, und 5) die allerschnellste Bewegung.

Die äußerste Gränze der langsamen Bewegung sowohl als der schnellen findet sich, wie bereits angedeutet, in dem Grade des übersichtlichen Zusammenhangs und der Deutlichkeit. Haben wir damit aber innerhalb dieser beiden äußersten Gränzen fünf Hauptgrade angenommen und dem Namen nach kennen gelernt, so kommt es noch darauf an, wie sich die absolute Zeitrechnung eines jeden dieser Grade auch erkennen und in der Musik bestimmen läßt? —

§. 9.

Fortsetzung.

Diese Bestimmung oder Bezeichnung eines jeden der fünf Hauptgrade wie überhaupt eines jeden Grades der musikalischen Bewegung nach gewisser Zeitrechnung geschieht auf eine zweifache Art, nämlich: 1) astronomisch oder nach völlig mathematisch präciser Angabe mit Hülfe eines sogenannten Chronometers oder Taktmessers, Metronoms; oder 2) accidental, durch ohngefähre Andeutung mittelst gewisser technischer Kunstworte, über deren Sinn theils eine allgemeine, freilich aber nicht mathematisch präcise und zuverläßige, Tradition und Gewohnheit in der musikalischen Welt herrscht, deren Bedeutung in Beziehung auf das äußere Maaß der Bewegung theils aber auch aus dem Tonstücke selbst durchs Gefühl entziffert wird.

Chronometer ist der allgemeine Name für Takt- oder besser Zeitmesser, eine Maschine oder äußeres Werkzeug, mittelst welches und nach welchem sich die absolute Zeitdauer eines in der Note vorgezeichneten Tones (auch einer Pause) oder mit Noten (oder Pausen) ausgefüllten Taktes genau bestimmen läßt. Solcher Werkzeuge wurden mehrere erfunden und erdacht, und daher die verschiedenen besondern Namen dafür, indem jeder Erfinder sein Produkt auch durch

den Namen schon von jedem andern ähnlichen unterscheiden wollte, als: Taktuhr, Metronom, Rhythmometer, Metrometer, Taktweiser, Tempoweiser u. s. w. Der, weil der vollkommenste, auch mit Recht verbreitetste und jetzt ziemlich überall bekannte und eingeführte unter allen diesen Zeitmessern jedoch ist der von Mälzel erfundene Metronom: ein aufrecht stehender, durch ein Räderwerk in Bewegung gesetzter, mit einem verschiebbaren Gewichte versehener Pendel. Hinter dem Pendel ist eine Tafel in 110 Grade, nämlich von Nr. 50 bis 160, getheilt. Stellt man nun das Gewicht am Pendel auf einen dieser Grade, so schwingt der Pendel so vielmal in einer Minute, als die Gradezahl besagt, also 50 bis 160 mal, je nachdem man das Gewicht auf den obersten bis zum untersten Grad stellt. Hiermit kann nun jeder Note eine absolute Zeitdauer zugemessen werden: man bestimmt, daß irgend eine Geltung, z. B. die eines Viertels, den 60sten oder 120sten Theil einer Minute, also eine ganze oder halbe Secunde, ausfüllen soll, stellt dazu den Metronom auf 60 oder 120, und erhält in den Pendelschlägen, die nun geschehen, das begehrte absolute Maaß, d. h. die Pendelschläge geben genau an, in welcher Zeitfolge die Viertel auf einander folgen sollen, wornach sich dann der absolute Zeitwerth aller übrigen Noten leicht berechnen läßt, indem alle Noten, die zusammen ein Viertel ausmachen, auch in der Zeit eines Pendelschlags vorgetragen werden müssen. Kann aber jeder einzelnen Note auf solche Weise absolute Zeitdauer zugemessen werden, so läßt sich auch das Tempo eines Tonstücks überhaupt, d. h. der Grad der Schnelligkeit, in welchem die sämmtlichen Noten eines Tonstücks je nach dem Verhältnisse ihrer Geltung vorgetragen werden sollen, leicht bestimmen, indem nur die Zeitdauer irgend einer Note auf solche Weise bestimmt und dann dieselbe als Norm für das Ganze angenommen zu werden braucht, welche dann, jenen Fall als Bei-

spiel beibehalten, in der Ueberschrift bezeichnet wird durch: M. M. (oder Mzl. M.) ♩ = 60, M. M. ♩ = 120, d. h. das Tempo in dem Grade, daß die Zeitdauer der Viertel gleich ist mit den Pendelschlägen von Mälzels Metronom, wenn das Pendelgewicht auf dem 60sten oder 120sten Grade der Tafel steht: eine Erklärung, welche für alle Fälle dienen kann, indem nur Noten und Grade wechseln können.

Einfacher, wohlfeiler herzustellen und auch keiner Verunrichtigung unterworfen ist der von Gottfried Weber in Vorschlag gebrachte Chronometer. Derselbe besteht aus einem, mit irgend einem Gewicht (z. B. einer Bleikugel) beschwerten Faden von bestimmter Länge und bestimmten, irgend wie (vielleicht durch Knoten) bezeichneten Längenmaaßen. Je kürzer ein solcher Faden, desto schneller schwingt er, je länger, desto langsamer. So kann also der Grad der Bewegung nach dem Längenmaaße des Fadens bestimmt werden; ein Faden z. B. von 55 rhein. Zollen schwingt 50mal, ein anderer von 5 rhein. Zollen 160mal in einer Minute. Dieses Ergebniß der Erfahrung im Auge behaltend läßt sich nun auch leicht das Verhältniß berechnen, in welchem dieser Chronometer zu Mälzels Metronom steht, und da einen solchen Chronometer sich Jeder selbst bequem verfertigen kann, den Mälzel'schen Metronom aber nicht Jeder besitzt oder, selbst in seiner vielfachen und vereinfachten Nachbildung, nicht anschaffen mag, die mathematischen Tempobezeichnungen in unseren Notenwerken aber meist, ja durchweg fast nach diesem Metronom geschehen, so will ich hier eine vergleichende Tabelle des Weberschen Zeitmessers mit dem Mälzel'schen hersetzen:

Metronomgrade.	rhein. Zolle.	Metronomgrade.	rhein. Zolle.
50	= 55.	58	= 41.
52	= 50.	60	= 38.
54	= 47.	63	= 34.
56	= 44.	66	= 31.

Metronomgrade.	rhein. Zolle.	Metronomgrade.	rhein. Zolle.
69 . . = . .	29.	108 . . = . .	12.
72 . . = . .	26.	112 . . = . .	11.
76 . . = . .	24.	116 . . = . .	10.
80 . . = . .	21.	120 . . = . .	9.
84 . . = . .	19.	126 . . = . .	8.
88 . . = . .	18.	132 . . = . .	7½.
92 . . = . .	16.	138 . . = . .	7.
96 . . = . .	15.	144 . . = . .	6½.
100 . . = . .	14.	152 . . = . .	6.
104 . . = . .	13.	160 . . = . .	5.

Nach dieser Tabelle ist leicht auch ohne Metronom das nach dem Metronom bezeichnete Tempo zu ermessen, wenn man nur einen solchen, oben beschriebenen Faden sich verschafft. Steht z. B. über einem Tonstücke M. M. ♩ = 96, so wissen wir zwar recht gut, was dieses zu bedeuten hat, haben wir aber keinen Mälzel'schen Metronom, sondern nur einen Weber'schen Zeitmesser, so fassen wir den Faden so, daß er von der Bleikugel (oder überhaupt dem Gewichte) an bis zu dem Anfassungspunkte 15″ rhein. lang ist, und die Schwingungen, die er nunmehr macht, geben genau den Zeitwerth der halben Note an. Auch läßt sich aus dieser Tabelle ersehen, in welche und wie viele Längenmaaße ein solcher Faden eingetheilt seyn muß, um zu jeder Zeit ihn bequem statt des Mälzel'schen Metronoms gebrauchen zu können. Die Eintheilung selbst läßt sich am schicklichsten wohl durch kleine Knöpfe von Korkholz, die man auf den Faden schiebt und an welchen durch Ziffern das Längenmaaß bezeichnet wird, bewirken.

Hinsichtlich der accidentalen Tempobezeichnungsweise ist zu bemerken, daß für den ersten oder langsamsten Hauptgrad des Tempo in progressiver Fortschreitung vom langsamsten bis zum schnellsten Untergrade die Ausdrücke dienen: Largo (breit) oder Largo assai (breit oder langsam genug,

sehr breit) und Larghissimo (sehr, äußerst langsam). Adagio (langsam) und Adagissimo (sehr langsam). Lento (schleppend). Grave (schwer).

Demnach zerfällt dieser erste Grad in vier Unterabtheilungen, von denen das Largo den höchsten und das Grave den letzten Grad der Langsamkeit anzeigt. Zunächst dem Largo steht das Adagio, welches also schon weniger langsam als jenes ist, und darauf folgt das Lento, welches den vorletzten Grad der Langsamkeit ausmacht.

Der zweite Hauptgrad des Tempo, die mäßig langsame Bewegung, wird in gleicher Progression angezeigt durch die Wörter: Larghetto (Diminutivum von Largo — etwas breit). Andante (gehend, nicht geschwind, gemächlich). Andantino (nicht so sehr gehend, schon etwas munterer). Sostenuto (anhaltend und zurückhaltend in der Bewegung). Commodo (bequem, leicht, gemach).

Derselbe hat also fünf Unterabtheilungen, wobei jedoch oft zwei zusammengesetzt werden, als: Andante sostenuto, in welchem Falle aber das letztere Wort sich mehr auf den Vortrag überhaupt als die Bewegung insbesondere bezieht.

Der dritte Hauptgrad, die mäßig geschwinde Bewegung, zerfällt in vier verschiedene Unterabtheilungen, die in oben bezeichneter Progression durch folgende Worte angedeutet werden: Allegretto (etwas lebhaft). Moderato (mäßig, gemäßigt). Allegro moderato (mäßig, schnell). Allegro, ma non troppo (schnell, jedoch nicht zu sehr).

Der vierte Hauptgrad, das wirklich geschwinde Tempo, erhält folgende Bezeichnungen: Allegro (munter, lebhaft, rasch). Animato (beseelt, regsam). Allegro con brio oder brioso (frisch, bewegt, aufgeweckt, rasch). Allegro con fuoco oder fuocoso (feurig, bewegt). Allegro

agitato (unruhig, eilend, schnell). Allegro appassionato (leidenschaftlich bewegt).

Und hat demnach sechs verschiedene Unterabtheilungen, von denen die letzte den unmittelbaren Uebergang zu dem fünften und letzten Hauptgrade, der schnellsten Bewegung macht, die dann in vier Klassen sich bis zur äußersten Gränze der Schnelligkeit steigert: Allegro assai oder Allegrissimo (sehr lebhaft, schnell genug). Allegro vivace (mit lebendiger Regsamkeit). Vivace bis Vivacissimo (sehr eilend, fliegend schnell). Presto, Presto assai und Prestissimo (so schnell als nur immer möglich und thunlich).

Alle diese Ausdrücke sind aus der italienischen Sprache entlehnt, und werden als gleichsam Tempovorzeichnungen jedesmal zu Anfang eines Tonsatzes oder Tonstückes gesetzt, von wo sie dann ihre Geltung das ganze Stück hindurch behalten, oder bis eine andere Tempobezeichnung vorkommt. Daß damit nun aber noch nicht alle Grade der Bewegung erschöpft sind und erschöpft seyn können, ist eben so natürlich, als daß dieselben Bewegungsgrade sich auch durch andere Ausdrücke wohl bezeichnen lassen und von verschiedenen Componisten sehr oft auch bezeichnet werden, nur sind die namhaft gemachten die gemein üblichsten und eigentlich technischen.

§. 10.

Fortsetzung.

Vergleichen wir die beiden verschiedenen Arten, auf welche das Tempo oder Zeitmaaß eines Tonsatzes sich bestimmen und den Sinnen anschaulich machen läßt, mit einander, so verdient allerdings, was Bestimmtheit und Deutlichkeit anlangt, die mathematische mittelst des Metronoms oder Chronometers bei Weitem den Vorzug vor der accidentalen durch so sehr unbestimmte und relative Kunstausdrücke; indessen so ersprießlich sich eine solche mechanische Tempobe-

stimmung, als jene mathematische ist, für manche Tonstücke von weniger bestimmtem Charakter und für viele mit dem Wesen dieses oder jenes Componisten nicht ganz vertraute Musikfreunde, kurz in allen zweifelhaften Fällen erweisen mag, so muß, ehe man unbedingt dagegen über der accidentalen den Stab bricht, doch auch wohl erwogen werden, welche Geltung eine solche mathematische und absolute Tempobestimmung haben *kann*, um nicht in ein abstraktes, kunstwidriges Wesen zu verfallen.

Allerdings bestimmt das Tempo sich zunächst und hauptsächlich nach dem Grade der Bewegung oder Erregung, den der Componist in seiner Conception erfunden und für ihren Vortrag festgesetzt hat, und findet der Componist irgend einen Pendelschlag des Metronoms in Beziehung auf irgend eine Notengeltung mit jenem Grade seiner eigenen inneren Erregung übereinstimmend, so ist es freilich am besten, wenn er den Grad der Bewegung durch die Zeichen dieses Pendelschlags auch andeutet und auf diese Weise jeder möglich falschen Tempowahl bei fremdem Vortrage vorbeugt; allein auf der andern Seite ist doch auch mit dem blos mechanischen *Nachthun* und *Nachmachen* in künstlerischen Produktionen wenig oder gar Nichts geschehen. Für diese genügt nicht, daß der Vortragende weiß, welches absolute Zeitmaaß der Componist jedem einzelnen Takte, ja jedem einzelnen Tone zugedacht hat, sondern er muß die Composition und ihr Zeitmaaß *in sich selbst lebendig fühlen*, um mit künstlerischer Freiheit und freier Wirksamkeit ihm gehorsamen zu können. Wer aber den Sinn einer Composition wahrhaft in sich aufgenommen hat, der weiß auch schon ihre Bewegung, und wer die Composition nicht oder falsch aufgefaßt hat, wird auch bei vollkommenster mechanischer Zeitbestimmung niemals doch das Rechte in irgend welchem Stücke, oder welcher Beziehung, auch nicht im Tempo treffen.

Dazu, zu alle dem ist die chronometrische Feststellung des Tempo nicht einmal absolut und durchaus anwendbar, und zwar wegen ihrer gar zu absoluten Bestimmtheit. Es ist nämlich leicht einzusehen, daß ein und dasselbe Tonstück nicht jedesmal und durchaus nach demselben Grade der Bewegung vorgetragen werden darf. Denn einmal kommt die Klangmasse in Betracht: je größer diese ist, desto langsamer verbreitet sie sich, und desto leichter wird sie also bei zu geschwinder Bewegung undeutlich, und daher muß also ein Tonstück, von vielen und verschiedenen Personen und Stimmen vorgetragen, nothwendig langsamer ausgeführt werden, als wird es nur von wenigen Personen oder Stimmen einerlei Gattung vorgetragen. Dann fordert auch der Raum, in welchem der Vortrag geschieht, eine gleiche Rücksicht: in einem weiten Raume verbreiten sich die Tonmassen nicht so schnell als in einem engen oder kleinen, und ein und dasselbe Tonstück kann daher dort nicht so schnell vorgetragen werden als hier, ohne der Deutlichkeit zu schaden, möglich ist. Drittens ist psychologisch klar und erwiesen, und hat jeder empfindende Musiker auch an sich selbst schon erfahren, daß unsere eigene Stimmung auf die Auffassung eines Tonstücks wesentlichen Einfluß übt. Bei erregterer Stimmung werden wir dasselbe Tonstück lebhafter, heftiger erfassen, und also auch in schnellerer Bewegung vortragen, als in ruhigerer Stimmung. Wir werden sogar gleiche Rücksicht auf die Zuhörer zu nehmen genöthigt seyn. Sind diese in einem Zustande höherer Erregung, so würde ein im andern Falle ganz gerechtes bequemeres Tempo leicht ungenügend, matt, schläfrig erscheinen. Trägt doch kein Componist selbst sein Werk in immer gleicher Bewegung vor. Endlich muß viertens und haupsächlich noch erwähnt werden, daß der höhere künstlerische Vortrag sich überhaupt nicht mit einer todten mathematischen Gleichförmigkeit verträgt, sondern, dem freien Empfinden, dem leben-

digen Kunstsinn folgend, das Takt- und Tempomaaß durch Zögern und Eilen, Aufhalten und schnelles Abspringen in freiere Bewegung umspielt: eine Abweichung von der gleichmäßigen rhythmischen Eintheilung, welche nicht allein im Wesen des Rhythmus an und für sich begründet ist und selbst formell von wahrhafter rhythmischer Schönheit seyn kann, sondern auch durch die beabsichtigte Wirkung, das Objekt der künstlerischen Darstellung oft geboten wird, und für deren Andeutung dann kein Chronometer oder anderer mathematischer Maaßstab irgend ein Zeichen besitzt, sondern, dem Gefühle anheimgegeben, nur die Sprache ein um- oder beschreibendes Wort als passenden Fingerzeig leiht.

§. 11.

Fortsetzung.

Daraus entsteht das Bedürfniß nach noch weiteren Tempobezeichnungen in künstlerischen Ausdrücken, durch welche auch solche momentane Abweichungen von dem ursprünglich angenommenen Hauptgrade der Bewegung nöthigenfalls angedeutet werden können. Und solche besondere, für den besondern Fall der nothwendig werdenden freiern, von aller absoluten Bestimmtheit des Zeitmaaßes sich lostrennenden oder sonst sich ändernden Bewegung nöthige Ausdrücke und Zeichen besitzt unsere Kunst denn auch in großer Anzahl, von denen hier nur diejenigen namhaft gemacht werden mögen, durch welche sich ein Steigern oder Aufhalten in der Bewegung, ein Eilen und Zögern, als die vornehmsten und nächsten solcher Abweichungen, in den Noten andeuten läßt.

Zur Andeutung einer unmittelbaren Verstärkung oder Verringerung irgend eines Bewegungsgrades dienen vornehmlich die beiden Wörter: più (mehr) und meno (weniger), z. B. più Allegro (lebhafter, schneller,

nämlich als zuvor), meno Allegro (weniger schnell als zuvor).

Soll die Verstärkung oder Verringerung der Bewegung nur in unmerklichen Abstufungen geschehen, solchergestalt, daß der eine Grad gleichsam nur nach und nach in einen andern übergehen scheint, so dienen vornehmlich dazu:

a) für den Fall, daß die Bewegung in solcher Weise immer langsamer werden soll, als gemein üblich die Ausdrücke: ritenuto (zurückgehalten, besonders wenn es nur einige Noten weit geschehen soll), rilasciando (nachlassend), ritardando (zögernd), rallentando (langsamer werdend); und

b) für den Fall, daß die Bewegung in solcher Weise immer schneller werden soll, die Ausdrücke: accelerando (schneller werdend), più moto (bewegter), più vivo (lebhafter, lebendiger), stringendo (dringender).

Ich habe die Ausdrücke progressiv nach einander geschrieben, so daß in jeder Gattung der letzte den äußersten Grad seiner Bedeutung anzeigt.

Sollen die Ausdrücke sich nicht blos auf einige Noten, sondern auf längere Sätze beziehen, so daß das langsamer oder schneller werden eine längere Zeit hindurch fortdauern soll, so wird ihnen auch wohl noch poco a poco, d. h. nach und nach, vorgesetzt, als poco a poco accelerando (nach und nach immer schneller), oder sempre (immer), als sempre piú moto (immer lebhafter). Sämmtliche Ausdrücke gehören der italienischen Sprache an. Viele andere ähnlichen Sinnes werden in den bald so bald so betitelten musikalischen Wörterbüchern erklärt, wie auch Verfasser dies ein sehr praktisches demnächst den Bedürftigen übergeben wird.

Wo die Bedeutung und Geltung jener und solcher Bezeichnungen aufhören soll, steht entweder die Bezeichnung des Grades der Bewegung, zu welcher durch das langsamer oder

schneller werden nach und nach übergegangen wurde, oder wird zu dem früheren Grade wieder zurückgekehrt, was dann in der Regel ebenfalls angemerkt wird durch ein tempo primo (im ersten Zeitmaaße) oder a tempo, was dasselbe bedeutet.

§. 12.

Tonrede oder von den musikalischen Sätzen und Perioden.

Nun ist es aber auch nicht der Takt und das Tempo blos, worin die Kraft und Wesenheit des musikalischen Rhythmus sich offenbart, sondern als ein unveräußerliches Element der Musik überhaupt müssen wir auch annehmen, daß der Rhythmus und sein innerliches Verhältniß sich über die gesammte Tonreihe, welche zusammengenommen, in ihrem Ganzen betrachtet, wir ein Tonstück nennen, ausbreitet; müssen denselben noch anerkennen selbst in dem Bau der größeren Sätze und Perioden, aus welchen ein Tonstück besteht. Ein Tonstück nämlich ist in seinem Ganzen immer anzusehen als eine gleichsam zusammenhängende musikalische Rede, als eine Rede in Tönen, die sich von der wirklichen Rede in Worten nur durch das Mittel der Darstellung unterscheidet, denn wäre oder ist ein Tonstück das nicht, ist es keine vollständige zusammenhängende Rede in Tönen, so entspräche oder entspricht es ja durchaus auch nicht der Aufgabe der Musik überhaupt, welche ist: Darstellung unsers Innern durch Töne. Ist aber ein Tonstück gleichsam eine musikalische Rede, oder soll und muß es diese wenigstens seyn, so haben wir auch das Recht, alle oratorischen Anforderungen an es zu stellen, welche die Kunst überhaupt an eine Rede als solche macht, d. h. daß es vornehmlich aus mehreren kleineren Abtheilungen, Perioden und Sätzen besteht, welche jede für sich schon einen vollkommenen Sinn haben, und daß dann unter diesen einzelnen Sätzen wieder ein solches Verhältniß, ein solch' inniger Zusammenhang herrscht, daß keiner von dem andern getrennt

werden kann, ohne das ganze Ganze in seiner Vollkommenheit, in seinem vollkommenen Zusammenhange zu stören; mit andern Worten: ein Verhältniß, das auf den Gesetzen des Rhythmus beruht, ein vollkommen rhythmisches ist.

Nun kommt es nur darauf an, wie sich überhaupt ein einzelner Satz in der vollkommenen musikalischen Rede rhythmisch ordnet oder bildet? — so wie der Takt gewiß auch nur durch bestimmte Zeitfolgen. Der Takt war uns eine discrete Größe, ein Zeitganzes, dessen Anfang und Ende sich durch die Schwere und Leichtigkeit des rhythmischen Accents wahrnehmbar macht; fügen wir nun mehrere solcher mit Noten (Tönen und Pausen) ausgefüllte Zeitabschnitte, kurz Takte, zusammen, und dergestalt zwar, daß sich durch den Klang und die Folge der Töne eine gewisse Vollständigkeit eines Gedankens, also abermals ein Zeitganzes, nur vom Standpunkte des Ausdrucks aus erkannt und gefühlt, darthut, so gelangen wir zu dem Begriffe von einem Satze in der Musik. Ein musikalischer Satz ist überhaupt oder im Allgemeinen also ein kleinerer Theil, ein Glied eines größern musikalischen Ganzen oder einer ganzen musikalischen Rede, das für sich schon einen vollständigen Sinn ausspricht, und dessen Anfang und Ende daher eben sowohl gefühlt wird, als durch den rhythmischen Accent der Anfang und das Ende eines einzelnen Taktes. Der Accent macht den Takt, mehrere Takte zusammen, die — wie bekannt — alle aber unter sich rhythmisch gleich sind, bilden einen Satz, und mehrere Sätze zusammen dann, die nun wieder unter sich rhythmisch gleich seyn müssen, ein ganzes Tonstück. So ist Rhythmus überall, vom einzelnen Tone an mit seinem Accente bis zum vollendeten Kunstwerke mit seinen einzelnen Hauptbestandtheilen. Indessen, da der einzelne Satz eines ganzen Tonstücks oder größern musikalischen Ganzen nur ermessen wird nach

seinem Inhalte, so muß je nach Beschaffenheit dieses Inhalts und Sinnes oder der Größe der einzelnen Takte, aus welchen er zusammengesetzt ist, er selbst auch wieder sowohl von verschiedener Größe als verschiedener Art seyn.

§. 13.

Fortsetzung.

Es giebt also, wie in der mündlichen, so auch in der musikalischen Rede verschiedene und zwar, der bestimmten Bezeichnung nach, dreierlei verschiedene Sätze: a) Ist der einzelne Satz von der Art, daß er zwar einen, durch einen unserem Gefühle sich mittheilenden rhythmischen Ruhepunkt sich abschließenden Gedanken enthält, aber doch noch keine vollkommene Befriedigung gewährt, vielmehr der Sinn des Ganzen nicht eher verstanden und aufgefaßt werden kann, bis noch etwas Folgendes, völlig Befriedigendes damit verbunden wird, so heißt er Einschnitt, welcher demnach das kleinste Glied oder den kleinsten Satz einer zusammenhängenden musikalischen Rede ausmacht. b) Ist der Satz hingegen der Art, daß schon ein vollständiger Sinn, ein gleichsam verständlicher Gedanke für sich dadurch ausgesprochen wird, ohne größere Ausführung und Erläuterung jedoch, so nennen wir ihn Absatz. c) Und ist derselbe endlich so beschaffen, daß der einzelne Hauptgedanke, der dadurch zur Darstellung kommt, auch durch allerhand Zusätze und weitere Ausführung seine vollkommene Entwickelung und Erläuterung, kurz seine Darlegung in alle einzelnen Bestandtheile seines Sinnes erhalten hat, so wird er eine Periode genannt. Auf die Größe, die Taktzahl der einzelnen Sätze kömmt dabei Nichts an, und es ist daher auch außer dem Gesagten nichts weiter mehr darüber zu bemerken, als daß je nach der Anzahl der Takte, welche ein Absatz umfaßt, dieser auch seinen besondern Namen erhält, und wir demnach

von Zweiern, Dreiern, Vierern, Fünfern und Sechsern u. s. w., d. h. Absätzen sprechen, welche zwei, drei, vier, fünf, sechs u. s. w. Takte lang oder groß sind. Die aller einfachsten und natürlichsten unter denselben sind, jenem rhythmischen Grundsatze nach, die Vierer oder diejenigen, welche vier Takte, von welcher Größe im Besondern nun, umfassen. Sie kommen daher auch am öftersten vor, und sind so sehr gleichsam in unserm Gefühle schon bedingt, daß bei einer ungeraden Anzahl von Takten es nicht allein scheint, als läge derselben eine Wiederholung irgend eines Taktes oder eine Ausdehnung zweier Takttheile zu zwei vollen Takten zum Grunde, sondern diese und eine solche Ausdehnung meistens auch nur der Grund ist, warum das zunächst sich darbietende Verhältniß von einer geraden Taktzahl nicht beibehalten, vielmehr zu den ungewöhnlichen und weniger natürlichen einer ungeraden Taktzahl umgestaltet wurde.

Ferner ist blos noch zu bemerken, daß ein Absatz von vier Takten, wie jeder andere größere oder kleinere Absatz, entweder durch einen oder mehrere kleinere rhythmische Ruhepunkte getrennt, also entweder aus zwei oder mehreren Einschnitten zusammengesetzt, oder auch ganz rein von diesen und also vollkommen zusammenhängend seyn kann; mit andern Worten: ein Absatz kann aus mehreren einzelnen Einschnitten bestehen oder kann er auch so gestellt seyn, daß gar kein melodischer Ruhepunkt, gar kein Einschnitt mehr darin wahrgenommen wird. Versinnlichen wir uns dies durch einen Vergleich mit den gewöhnlichen Redesätzen. Der Satz z. B.: „derjenige Mensch, welcher tugendhaft lebt, hat die Verheißung einer ewigen Seligkeit für sich," hat einen vollständigen Sinn, aber auch nicht mehr: nehmen wir, so wie er dasteht, nur ein Wort davon hinweg, so ist sein Sinn gestört; er gleicht also einem Absatze in der Musik. Nun ist er aber

aus mehreren einzelnen Gedanken zusammengesetzt, die hier durch Komma getrennt sich sehr merklich von einander unterscheiden, und das sind die Einschnitte. Es ist also ein Absatz mit mehreren Einschnitten. Sprechen wir denselben Sinn aber auf diese Weise aus: „der tugendhafte Mensch hat die Verheißung einer ewigen Seligkeit für sich," so erscheint er, ohne deshalb jedoch minder vollständig zu seyn, aus keinen einzelnen und von einander getrennten Gedanken zusammengesetzt, und er gleicht den Absätzen in der Musik ohne besondere einzelne Einschnitte. Ist dann der Fall, daß ein Absatz für sich wieder in zwei oder mehrere kleinere Einschnitte zerfällt, so veranlassen diese in der Regel, um der Gleichheit des Rhythmus und des besseren Eindrucks willen, den dieselbe allemal hervorbringt, auch wieder eine gleichmäßige Theilung, so daß also von zwei Einschnitten, aus welchen ein viertaktiger Absatz zusammengesetzt erscheint, jeder für sich zwei Takte ungefähr einnimmt. Sind die Einschnitte, aus welchen ein Absatz besteht, nicht von gleicher Zeitgröße, so entsteht allemal auch so etwas Hinkendes und Lahmes in der Bewegung, im Rhythmus, daß unser Gefühl, welches seine Lebendigkeit und Thätigkeit selbst nach einem rhythmischen Grundprincipe ordnet, unmöglich auf eine angenehme Weise dadurch angeregt wird.

Und endlich kommt es in Beziehung auf die Periode nur noch auf Beantwortung der Frage an, wie und auf welche die Zusammenfügung mehrerer Absätze zu einer ganzen Periode geschieht? was unmittelbar auf die Unterscheidung einer einfachen und einer zusammengesetzten Periode führt: ein Unterschied, der bekanntlich auch in der wirklichen mündlichen Rede schon gemacht wird.

Eine einfache Periode ist eine solche, in welcher alle Sätze und einzelnen Glieder so genau und eng mit einander verbunden worden sind, daß das Gehör für sich kaum oder

gar nicht im Stande ist, sie von einander zu unterscheiden, und die zusammengesetzte dann eine solche, in welcher sich die einzelnen Glieder, Absätze und Einschnitte, Neben- und Zwischensätze, wohl und zwar durch bestimmte kleinere oder größere rhythmische Ruhepunkte unterscheiden lassen.

Mögen die Perioden nun aber einfache oder zusammengesetzte seyn, und mag hinsichtlich ihrer rhythmischen und logischen Anordnung bald das Verhältniß der Gleichheit und Aehnlichkeit oder bald das von Ursache und Wirkung, oder auch das von Gegensatz und dergleichen unter ihnen herrschen, — immer müssen sie in ihrer Aneinanderreihung zu einer vollkommenen Rede, einem ganzen Tonwerke, sowohl durch einen inneren als äußeren Zusammenhang sich dem Gefühle und durch einen gefälligen Rhythmus dem Geschmacke empfehlen. Desto sorgfältiger aber hat man auch auf den Bau einer solchen Periode zu achten. Das Erste, was in dieser Beziehung davon wohl zu merken seyn dürfte, ist, daß aus jeder Periode ausgeschieden bleiben muß, was nicht in einer innerlich nothwendigen Verbindung mit dem Hauptgedanken steht, damit die Einheit des Ganzen nicht gestört und verletzt wird. Deshalb darf man sich die Gränzen einer Periode auch nicht zu weit ausgedehnt denken, sondern immer nur so gehalten, daß der darin herrschende Rhythmus sich unserem Gefühle leicht und auf eine bequeme Weise mittheilt. Und deßhalb werden zur Bildung eines ganzen Tonstücks auch nicht Periode an Periode gereiht, sondern findet der Bau einer wahrhaften Periode nur da Statt, wo es darauf ankommt, ruhig zu denken und zu empfinden und dazu anzuregen, kurz wo die eigentlichen Lebensfäden des Kunstwerks liegen. Was dazwischen enthalten ist, dient lediglich zur Unterhaltung und Erweckung des Interesses. Aus dem Grunde ist die Hauptmelodie oder der Hauptsatz einer Periode auch immer so gestellt, daß er vor allen übrigen Neben- und Zwi-

schensätzen stets merklich hervortritt, während diese sich nach Maaßgabe ihrer größeren oder geringeren Wichtigkeit ihm anreihen, und zwar in einem gewissen Ebenmaaße und ohne unnöthige Häufung. Und endlich findet um des vollkommen rhythmischen Verhältnisses willen in der ganzen Anordnung der Sätze, aus welchen eine Periode besteht, wenn nicht gerade aus diesen oder jenen Gründen absichtlich das Gegentheil erreicht werden soll, eine gewisse Rangordnung und Stufenfolge, ein Fortschreiten von dem Unbestimmten zu dem Bestimmteren, von dem Schwächeren zu dem Stärkeren, von dem Unwichtigeren zu dem Wichtigeren, statt, so daß das Stärkste und Bedeutungsvollste immer aufgespart wird bis zum Schlusse.

Indeß nicht genug auch, daß der Bau einer musikalischen Periode dem Gefühle zusagt, sondern seine Anordnung muß nicht minder auch den Auforderungen des gebildeten Ohres genügen, und deshalb müssen alle jene einzelnen Glieder einer Periode auch äußerlich nach wahrhaft musikalischen Gesetzen an einander gereiht werden, d. h. es muß, wie dort innerlich, so auch hier äußerlich ein vollkommen rhythmisches Verhältniß in und unter ihnen zur Erscheinung kommen, was dann geschieht, wenn die einzelnen Sätze unter sich durch eine gewisse Gleichmäßigkeit umfaßt werden, so daß z. B. die Absätze nicht bald gerade bald ungerade, bald kurze bald lange sind, sondern Gerades mit Geradem, und Ungerades mit Ungeradem u. s. w. sich paart. Ist dieses Einzelne in Ordnung und gut, so kann es das Ganze, die Periode, auch nur seyn.

Drittes Kapitel.

Von den verschiedenen Ausdrucks- oder Darstellungsmitteln der Musik.

§. 1.

Gegenstand.

Die Musik ist ein Reden durch blos Töne, lernten wir; in sofern hat sie nun auch stets ein Inneres zur äußeren Erscheinung zu bringen, darzustellen; und dazu bedarf sie besonderer eigenthümlicher Gestaltungen ihres bis daher betrachteten großen, reichen, aber auch schon vollkommen musikalisch geordneten Tonvorraths, die ihr gewissermaßen als Mittel dienen, jenen Zweck zu erreichen. Das sind:

1) die Gestaltung der verschiedenen in der Zeit erscheinenden und in der Zeit wirkenden Töne zu einer förmlichen Melodie;

2) eine eben solche Gestaltung derselben zu einer förmlichen Harmonie; und

3) die Einkleidung beider dieser ursprünglichen und nächsten Mittel wieder in ein dem Gefühle zugleich wohlgefälliges Gewand mittelst dessen, was wir insbesondere wieder Figuration und Verzierung nennen.

§. 2.

Melodie.

Im Allgemeinen verstehen wir unter Melodie die regelmäßige, rhythmisch wohlgeordnete und wohlgefällige Auf-

einanderfolge der Töne, vermöge welcher höhere und tiefere, stärkere und schwächere Töne, auch wohl verschiedene Tonarten, mit einander abwechseln, je nachdem es das Spiel der Empfindungen und die jedesmalige Gemüthsstimmung fordern, die dadurch ausgedrückt werden sollen.

Im speciellen Gegensatze zur Harmonie versteht man unter Melodie den vorherrschenden Gesang irgend eines bestimmten Tonstücks der Instrumental- oder Vocalmusik. Immer bleibt Hauptsache, daß durch die Melodie vornehmlich, mag sie nun als Hauptstimme einer combinirten Musik (in den contrapunktischen Toncombinationen, als Fugen 2c., Subjekt genannt), die jedes Instrument und jede Stimme nach Umständen führen kann, oder mag sie als wirklicher Gesang, gleichsam getragen nur von einer einfachen Harmonie erscheinen, — daß der Componist durch sie besonders das ausdrücken, dasjenige Gefühl oder diejenige innere Gemüthsstimmung darstellen will, was oder welche hauptsächlich der Gegenstand seiner künstlerischen Darstellung ist; aus welchem Grunde sie denn stets auch den wesentlichsten, vorherrschendsten Theil eines jeden Tonstücks ausmacht, die Seele einer jeden Musik ist, der die Harmonie, als solche, nur als aushelfendes oder unterstützendes Ausdrucksmittel, wie der Körper dem Geiste, bis auf einen gewissen Grad hin untergeordnet bleibt.

Eine Melodie also muß allemal irgend eine innere Empfindung schildern, und dergestalt zwar, daß ein Jeder, der die Melodie hört, sich einbildet gleichsam, die Sprache eines Menschen zu vernehmen, der von einer gewissen Empfindung durchdrungen ist und sich bestrebt, dieselbe durch äußere tönende Zeichen kund zu geben. Herz und Ohr müssen durch sie zugleich gerührt und in gespannter Aufmerksamkeit erhalten werden. Und daß dieses geschieht, sind folgende drei wesentliche Punkte in Betrachtung zu ziehen.

Zuerst ist zu dem Zwecke nothwendig, daß ein Haupt- oder Grundton in der Melodie herrscht, der durch eine gute, dem Ausdrucke angemessene Abwechselung in der Modulation (Ausweichung aus einer Tonart in die andere) verschiedene Abstufungen bekommt. Das kann aber nur geschehen durch das Festhalten einer gewissen Tonart, die dem Charakter des Stücks entsprechend gewählt werden muß, denn jede Tonart hat ihren eigenen Charakter, wie umgekehrt jede Empfindung ihren eigenthümlichen Ton. In ganz kurzen Melodien, die blos aus einem Paar Hauptsätzen bestehen, wird öfters auch durchaus bei dem Grundtone geblieben, oder höchstens in die nächst verwandte, d. i. die Tonart der Dominante übergegangen; längere Tonstücke oder Melodien hingegen erfordern nothwendig Abwechselung in der Tonart, damit der leidenschaftliche Ausdruck auch in Absicht auf das Harmonische seine Schattirung und Mannigfaltigkeit erhält.

Dann ist zweitens die Verschiedenheit der Tonfortschritte oder die Tonfolge in einer Melodie zu ihrem Zwecke von großer Bedeutung, denn so wie jedes Gefühl nicht lange auf gleicher Höhe verweilt, und wie es niemals innerlich rhythmisch unverbundene Sprünge macht, so erfordert auch sein Ausdruck, die Melodie, wie aber auch um des nöthigen Wohlgefallens an dieser willen, ein nicht willkührliches Auf- und Absteigen durch größere oder kleinere, consonirende oder dissonirende Intervalle, sondern wie die Empfindung selbst abwechselnd steigt oder fällt, sich leicht oder mühsam in Freude oder Schmerz bewegt.

Drittens endlich erfordert der Rhythmus einer Melodie genaue Berücksichtigung. Jede Bewegung, in welcher keine Ordnung oder Regelmäßigkeit herrscht, ist ermüdend. Daher würde auch eine Folge von Tönen, so harmonisch richtig man sonst deren Fortschritte fände, wenn unter denselben nicht irgend eine abgemessene Ordnung in der Abwechselung

vorhanden wäre, unsere Aufmerksamkeit keinen Augenblick fesseln. In der Melodie muß deshalb ein Ton gleichsam aus dem andern hervorzugehen scheinen; es muß Fluß in ihr seyn. Auch eine gewisse Gleichförmigkeit darf nicht fehlen, und die Folge der Töne muß in gewisse gleiche Zeiten oder Schritte getheilt seyn. Jeder dieser Punkte trägt das Seinige zum Ausdrucke bei.

Vor Allem übrigens ist die Melodie eine successive Tonverbindung. Als eine solche trägt sie nothwendig das Princip der Bewegung in sich, und die Bewegung eines Tones oder der Töne kann zweierlei Art seyn, eine zeitige und eine räumliche. Die zeitige Bewegung der Töne ist blos ihre Veränderung und Folge in gewissen Zeiträumen. Es ist begreiflich, daß eine solche Bewegung noch keineswegs zu dem Begriffe von Melodie führt, denn lassen wir ein und denselben Ton in gewissen Zeiträumen mehrere Male auf einander folgen, so ist dies auch eine zeitige Bewegung dieses Tones, aber seine Folge noch keineswegs eine Melodie, welche die Folge mehrerer nach Höhe und Tiefe verschiedener Töne auf einander nothwendig voraussetzt. Diese Folge mehrerer nach Höhe und Tiefe verschiedener Töne auf einander aber ist die räumliche Bewegung der Töne, denn solche entsteht nur durch Veränderung der Tonschwingungen, welche dann allemal einen höhern oder tiefern Ton zur Folge haben muß. So ist die Bewegung der Töne also, auf welcher vornehmlichst eine Melodie beruht, eine zeitige und räumliche zugleich, nicht blos die eine oder die andere für sich. Doch läßt sich die Melodie in Rücksicht auf jede dieser beiden Arten ihrer in der Anwendung nothwendig vereinten Bewegung besonders betrachten, und thun wir dies nun in specieller Rücksicht auf ihre räumliche Bewegung, so nennen wir sie selbst in einem uneigentlichen Sinne Stimme und ihre Bewegung für sich Tonfolge.

§. 3.
Fortsetzung.

Diese Tonfolge einer Melodie nun, oder ihre räumliche, stimmige Bewegung, welche auch wohl die absolute Bewegung einer Stimme genannt wird, kann auf verschiedene Weise geschehen, nämlich schnell und langsam, synkopirt, rhythmisch gerückt, steigend und auch fallend, gehend und springend, gebunden und getrennt, innerlich und auch äußerlich, und manche dieser Bewegungsarten zerfallen wiederum in verschiedene Unterarten, so daß wir genöthigt werden, jeder auch besonders unsere Aufmerksamkeit zu widmen.

Die erste der genannten Arten der Bewegung einer Stimme oder melodischen Tonfolge, die schnelle oder langsame Bewegung, entsteht, je nachdem eine Stimme in ein und derselben Zeit mehr oder weniger Schritte vollbringt, d. h. mehr oder weniger räumlichen Veränderungen ausgesetzt ist. Daraus erhellt, daß diese räumliche schnelle oder langsame Bewegung nicht etwa mit der rhythmisch schnellen oder langsamen Bewegung der Töne verwechselt werden darf. So kann z. B. eine Stimme bei sehr langsamer rhythmischer Bewegung räumlich sich sehr schnell bewegen, es braucht bei einem sehr langsamen Tempo die melodische Tonfolge nur in sehr kurzen Noten, z. B. Vierundsechzigsteln oder Hundertachtundzwanzigsteln geschehen; und umgekehrt kann bei räumlich sehr langsamer Bewegung die rhythmische sehr schnell seyn, wenn z. B. bei schnellem Tempo die Melodie nur in lauter großen Noten fortschreitet. Machen wir doch auch in der technischen Kunstsprache einen Unterschied unter diesen beiden verschiedenen Bewegungsarten der Töne, indem wir die rhythmische Bewegung oder die Bewegung in der Zeit das Tempo, die räumliche Bewegung aber, die eigentliche Tonfolge den motus nennen. Daher

kann das Tempo eines Tonstücks immer ein und dasselbe seyn, während der motus seiner Stimmen ein ganz verschiedener und vielfach wechselnder ist, indem bei ein und demselben Zeitmaaße bald kürzere bald längere Noten in einer Stimme oder Melodie auf einander folgen.

Unter einer synkopirten (zusammengegriffenen) Tonfolge oder Stimmbewegung verstehen wir eine solche, bei welcher die rhythmische Symmetrie gewissermaßen unterbrochen wird.

Ein Synkope oder Synkopien, synkopirte Noten sind nämlich eine solche Einrichtung der Tonfolge einer Stimme oder Melodie, daß die zweite Hälfte des ersten Takttheils oder Taktgliedes (oder irgend einer Taktgröße) mit der ersten Hälfte des folgenden Takttheils u. s. w. zu einem Tone mittelst eines Bogens verbunden wird.

Gewöhnlich aber schreibt man die Noten synkopirter Tonfolgen nicht so, wie hier gesagt, sondern die zusammengezogenen Töne auch, so lange sie nicht in zwei verschiedenen Takten liegen, als eine Note.

Da die längeren Noten hier immer auf eine schlechte oder unaccentuirte Taktzeit fallen, der schwere Accent, durch welchen besonders der Rhythmus sich merklich macht, also ziemlich ganz verloren geht, so fühlt man bald auch das rhythmisch Ungewöhnliche, Hinkende einer solchen Tonfolge.

Als rhythmisch gerückt kann sich eine Tonfolge oder die Bewegung einer Stimme auf eine dreifach verschiedene Weise darstellen, denn: einmal nennen wir so eine jede Tonreihe, bei welcher der natürliche Accent der guten Taktnote oder des Takttheils auf die folgende schlechte oder das Taktglied verschoben worden ist, was geschehen kann entweder dadurch, daß man die gute Taktnote an die vorhergehende schlechte, die dann gewöhnlich dieselbe ist, mittelst eines Bindebogens anbindet, oder dadurch, daß man geradezu

die gute Taktnote eine kürzere seyn läßt und die folgende schlechtere eine längere, wodurch sie unwillkürlich einen stärkeren Accent bekommt.

Man sieht, daß beide Arten ziemlich dasselbe sind was Synkopien, und ihr Ausdruck ist auch ziemlich derselbe.

Dann pflegen wir mit dem Ausdrucke Rückung auch wohl eine solche Art von Bindung in der Tonfolge zu bezeichnen, wobei zwei oder mehr gemeinschaftlich mit einander wirkende Stimmen oder Tonreihen wechselsweise auf eine ähnliche Art ihre Noten an einander binden, so daß dadurch gleichsam eine Nachahmung in der rhythmischen Form oder Einkleidung der Tonfolgen entsteht; und endlich denken wir bei dem Worte Rückung, wo seine Bedeutung sich dann insbesondere auch von der Synkope unterscheidet, einmal an dasjenige Verfahren in der Tonfolge, wobei um des schwerfälligeren und nachdrücklicheren Ausdrucks willen mitten im Verfolge des Satzes der Werth der schlechteren Taktheile eines Taktes verdoppelt wird, oder zweitens an die scheinbare Vermischung von geraden und ungeraden Taktarten durch bloße Bindungen, wie sich dies vorzüglich in dem sogenannten Tempo rubato oft gestaltet, und drittens daran wenn der den guten Taktnoten zugehörende Accent dadurch verwischt wird, daß nach ausdrücklicher Bezeichnung durch rinforzando (rf.) oder dergl. die schlechten Taktnoten stärker als jene vorgetragen werden müssen.

Steigend ist die Bewegung einer Melodie oder Tonfolge, wenn sie von tieferen zu höheren Tönen fortschreitet, und umgekehrt fallend, wenn auf höhere Töne tiefere folgen.

Gehend heißt sie, wenn sie vollkommen stufenweise geschieht, d. h. wenn auf einen Ton immer der in System zunächst daneben liegende in ihr folgt; und springend wenn die Töne in ihr nicht stufenweise auf einander folgen sondern um zwei oder mehrere Stufen von einander entfernt

liegen, so viele Stufen überspringen. Daher reden wir auch von einem Terzen=, Quarten=, Quinten=, Sexten= u. s w. Sprunge, und zwar sowohl nach unten als nach oben.

In Rücksicht auf die Wohlgefälligkeit einer Melodie hat natürlich die gehende Tonfolge oder Bewegung weit mehr Werth als die springende, denn sie ist fließender und erscheint der Natur angemessener, weil wir eher im Stande sind, den Faden einer Stimme bei gehender als bei springender Tonfolge, namentlich im mehrstimmigen Satze, zu verfolgen, was ein Haupterforderniß einer guten, wohlgefälligen Melodie ist. Dem ungeachtet aber können auch die sprungweisen Bewegungen gehörigen Orts von großem Werthe und kräftiger Wirkung seyn, nur sind sie um so gewagter, je schwieriger das Intervall zu treffen ist, durch welches der Sprung geschieht.

Unter der gebundenen verstehen wir diejenige Bewegung einer Stimme, wenn ein jeder Ton derselben bis zu dem Moment des Fortschrittes, also bis zum wirklichen Eintritt des folgenden Tones fortklingt, so daß zwischen den aufeinander folgenden Tönen keine durch Pausen bezeichnete tonlose Lücke entsteht; und unter der getrennten diejenige Bewegung, wenn die Töne, von und zu welchen eine Stimme fortschreitet, nicht wirklich zusammenhängend, sondern in der Weise vorgetragen werden, daß sich Tonlücken zwischen denselben befinden, welche meistens, besonders wenn sie von längerer Dauer sind, durch Pausenzeichen vorgeschrieben werden.

Die gebundene Bewegung oder Tonfolge zerfällt dann wieder in eine geschleifte und eine getragene. Geschleift heißen wir sie, wenn dabei ein jeder Ton ziemlich in gleicher Stärke fortklingt und die auf einander folgenden Töne so viel als nur immer möglich in einander zu fließen scheinen, was meist durch einen Bogen über den Noten und in der Kunstsprache durch das Wort ligato (Ligatur,

Ligatura) angedeutet wird; und getragen, wenn zwar eine Bindung stattfindet, aber außerdem doch jeder Ton auch noch einen besondern sanften Druck oder Accent erhält, was in der Tonschrift angezeigt wird durch Punkte und einen Bogen über den Noten, und in der Kunstsprache wir das Portamento nennen, das übrigens, wie andern Orts erklärt werden wird, auch noch eine andere Bedeutung in sich trägt. Hier sey nebenbei nur noch bemerkt, daß, genau genommen, sowohl die Ligatur als das Portamento nur beim Gesange und bei Streich- und Blas-, kurz allen Singinstrumenten gehörigermaßen ausgeführt werden kann, nicht aber auf dem Klaviere, der Harfe oder anderen schnell verhallenden Tonwerkzeugen.

Zu der getrennten Tonfolge rechnen wir, außer der durch Pausen zwischen den Noten von selbst sich ergebenden, auch noch die sogenannt gestoßene, d. h. bei welcher die auf einander folgenden Töne nur kurz abgestoßen werden sollen, und welche bei jedem nur momentanen Zeitwerthe der Noten, daher auch ohne Pausen zwischen diesen, eintreten kann, in der Notenschrift alsdann aber immer besonders angezeigt werden muß, und zwar entweder durch das Wort staccato (abgestoßen) oder durch Punkte oder kleine senkrechte Striche über den Noten.

Als innere Bewegung endlich erscheint diejenige Tonfolge, wenn ein und derselbe Ton sich mehrere Male nach einander in der Melodie wiederholt; wogegen äußere Tonfolgen dann alle solche sind, bei denen die Stimme mit jedem Schritte auch einen andern, höhern oder tiefern Ton anschlägt.

§. 4.

Fortsetzung.

Nun aber ist Melodie nicht blos eine Reihe von Tönen allgemeinhin betrachtet, sondern auch eine solche, welche durch

ihre rhythmische Eintheilung und Anordnung sich dem Ohre wohlgefällig und dem Gefühle zusagend erzeigt.

Die rhythmische Eintheilung einer Melodie muß eine wohl geordnete, irgend einen bestimmten Sinn und Willen aussprechende seyn. Aus dem Grunde geht sie bei allen ihren Bildungen von einem oder mehreren Grundgedanken, einem rhythmischen Motiv, aus, und ordnet darnach durch gleichmäßige oder ähnliche Wiederholung, Fortführung, Abwechselung mit anderen Motiven, und alles Dies zwar nach den Gesetzen des Ebenmaaßes, des Rhythmus überhaupt, der Anmuth u. s. w., wie nach dem besondern Inhalt und Zweck eines jeden einzelnen Kunstwerks, größere rhythmische Gestaltungen, die wir dann Gänge und Sätze nennen.

Das sogenannte rhythmische Motiv ist eine rhythmisch geordnete Gruppe von zwei, drei oder mehr Tönen, welche in dieser ihrer rhythmischen Anordnung zum Grundstoff, zur vornehmsten Richtschnur irgend einer größeren Tonfolge und dergestalt zwar dienen, daß diese, die dann das melodische Motiv und bei größeren Tonstücken auch wohl Thema, Subjekt ꝛc. heißt, nur sich bildet durch Nachahmung, Wiederholung, Versetzung, Veränderung, Mischung, Ausdehnung und Verbindung jener Tongruppe mit wieder anderen Motiven.

Der Gang dann, die erste unter diesen größeren Tonfolgen, ist irgend eine nach einem rhythmischen Motiv organisirte Tongruppe.

Besteht dieselbe aus sehr schnell folgenden und zwar durchweg oder doch meist unter sich gleichen Noten, so heißt sie Passage, besonders wenn sie eine größere Ausdehnung genommen hat; und ist die Tonfolge einer solchen Passage eine diatonische oder chromatische, so nennen wir sie vorzugsweise und zur Unterscheidung von jeder andern Gattung von Passagen besonders auch wohl Lauf, einen Läufer, zumal

wenn sie sich wenigstens über eine Octav erstreckt und, wenn nicht ganz, so doch vorherrschend, an die Stufenfolge in einer Richtung bindet. Gehört endlich zu der Ausführung einer Passage eine besondere technische Fertigkeit, bietet sie für jene viele technische Schwierigkeiten dar, oder ist sie bestimmt, das Geschick und die praktische Gewandtheit des Ausübenden in möglichst glänzendem Lichte zu zeigen, so nennen wir sie insbesondere eine Bravourpassage, wie sich deren vornehmlich in den sogenannten Finale's unserer Concertstücke nicht wenige an einander reihen.

Zum Satze endlich wird der melodische Gang, sobald er sich durch einen bestimmten Anfang und ein bestimmtes Ende zu einem in sich abgeschlossenen Ganzen abrundet. Wie, auf welche Weise geschieht dies?

In tonischer Hinsicht, d. h. in Rücksicht auf die Beschaffenheit der auf einander folgenden Töne für sich blos, zunächst dadurch, daß die Melodie von einem allgemein wesentlichen Tone ausgeht und mit einem solchen auch wieder schließt, und in rhythmischer Hinsicht dadurch, daß sie mit einem Haupttheile oder doch gewesenen Haupttheile anhebt, und vornehmlich auch wieder mit einem solchen zu Ende geht.

Welches sind nun aber tonisch wesentliche Töne? — Vorerst kann ich nur einen angeben, nämlich die Tonica, d. i. der erste oder Grundton der Leiter derjenigen Tonart, in welcher die Melodie steht. Aus der Lehre von der Harmonie werden wir später erfahren, daß auch die anderen zur tonischen Harmonie gehörigen Töne, als Terz und Quinte, wenn sie als Bestandtheile dieser Harmonie erscheinen, als wesentlich zu einem Satzschlusse geeignete Töne anzusehen sind; daß ferner ein Satz in einer andern Tonart schließen kann, als er begonnen hat, in welchem Falle die Tonica der neuen Tonart und ihre Harmonie als Schlußtöne gelten können;

und daß endlich auch die Dominante und die Töne ihrer Harmonie Schlußtöne eines Satzes werden dürfen.

Jeder größere Satz nun aber, wie jede größere Melodie, besteht aus geordneten Motiven, die sich einander entweder ununterbrochen anschließen, oder auch rhythmische Ruhepunkte enthalten, mit denen sich die kleineren Abtheilungen eines solchen größeren Satzes abschließen, die wir bekanntlich in der Kunstsprache Einschnitte und Absätze nennen, so wie den durch Zusammensetzung mehrerer solcher Einschnitte und Absätze gebildeten größern Satz eine Periode, und den Schlußton oder die Schlußweise einer jeden solcher kleineren rhythmischen Abtheilung eines größeren in sich abgeschlossenen Satzes ihre Cäsurnote oder Cäsur.

Nach der Behandlung jener unter sich geordneten Motive kann dann der Satz erscheinen bald als ein einfacher, bald als ein erweiterter und bald auch als ein zusammengezogener. Einfach nennen wir den Satz, wenn er gerade nur so Viel enthält, und nicht mehr und nicht weniger, als zur Darstellung eines vollständigen Sinnes nöthig ist; erweitert, wenn zu dieser Vollständigkeit überdem noch eine nähere Bestimmung irgend eines Theils seines melodischen Motivs ihm auf irgend eine Weise zugefügt wird, und zusammengezogen, wenn er den verwandten Sinn ursprünglich eigentlich zweier verschiedener Sätze in sich verbindet und in gedrängter Kürze auf einmal ausdrückt.

Die Erweiterung eines Satzes kann geschehen einmal durch die Wiederholung, daß ein Glied, ein Motiv des einfachen Satzes entweder auf ein und derselben Tonstufe, und zwar ohne oder mit Veränderung der melodischen Nebennoten, oder auf verschiedenen Stufen wiederholt wird. Geschieht diese Wiederholung in letzterer Art, so heißt sie kurzweg die Versetzung; geschieht sie aber in der andern Tonart, so heißt sie Transposition, und ge-

schieht sie endlich in der Weise, daß das zu wiederholende Glied mehr als zweimal stufenweise immer einen Ton höher oder tiefer auf einander folgt, so heißt sie Progression. — Dann kann ein einfacher Satz zu einem erweiterten gemacht werden, wenn wir ihm noch einen kleinen erläuternden Anhang zufügen, der nun entweder nur ein wiederholter und etwas veränderter Theil des Satzes selbst oder auch ein noch nicht in diesem enthaltenes Glied seyn kann. — Und drittens endlich kann die Erweiterung geschehen durch Fortsetzung eines in dem Satze enthaltenen rhythmischen Motivs, welche aber ziemlich dasselbe was jene erste Wiederholung ist.

Die Zusammenziehung oder Zusammenschiebung eines Satzes geschieht vornehmlich durch die sogenannte Takterstickung, d. h. dasjenige Verfahren, daß man bei zwei solchen auf einander folgenden Sätzen denjenigen Takt, welcher die Cäsur oder den Schluß des ersten Satzes enthält, ausläßt, und den Anfangston des zweiten Satzes auch zugleich als Cäsurton des vorhergehenden Satzes betrachtet und auch gebraucht. Dadurch entsteht dem Gehöre nach zwar eine gewisse rhythmische Unbehülflichkeit in dem Satze, die zu ihrem Zwecke aber auch oft von guter Wirkung seyn kann. — Ferner kann die Contraktion zweier Sätze dadurch geschehen, daß man der Endigungsformel des ersten Satzes die Eigenschaft benimmt, den Satz als vollständig empfinden zu lassen, so daß der folgende Satz noch zur Vervollständigung des ersteren nothwendig wird, und beide somit nur als ein großer ganzer Gedanke erscheinen. — Und endlich giebt auch das wirkliche Aneinanderketten zweier Sätze ein herrliches und leichtes Mittel zur Zusammenziehung derselben ab, indem man zu dem Ende nur den Raum von der Cäsurnote des ersten Satzes bis zu der Anfangsnote des zweiten mit beliebigen, na-

türlich aber dem Charakter der Sätze selbst angemessenen Tönen und im Uebrigen zwar so auszufüllen braucht, daß sowohl dort das Ende als hier der Anfang nicht sehr deutlich wahrgenommen wird.

Ist der Satz eine wirkliche Periode, so werden die kleineren Abtheilungen, durch deren Aneinanderreihung er gebildet wurde, auch wohl als Satz und Gegensatz betrachtet und selbst so genannt, so daß demnach ein größerer periodischer Satz zwei kleinere, mehr oder weniger vollkommen abgeschlossene Ganze zu einem größern vollkommenen Ganzen zusammen zu fassen scheint, was aber nur dadurch geschehen kann, daß der zweite Satz ähnlichen Inhalt mit dem ersten, oder wenigstens doch einen von diesem abgeleiteten Inhalt hat.

§. 5.

Fortsetzung.

Aus Allem erhellet deutlich, daß vornehmlich der Rhythmus es ist, welcher unsern Tonsätzen Ordnung, Faßlichkeit, Deutlichkeit, und damit die eigentliche Sicherheit und Bestimmtheit in der Wirkung verleiht; wie Viel das Tonwesen für sich dazu beiträgt: unter allen Umständen und in jeder Hinsicht ist es nicht mehr und nicht weniger als das fügsame Material.

Nun wissen wir aber, auch aus täglicher Erfahrung schon, daß es viel größere Tonstücke und somit noch viel längere und größere Melodien giebt als die Perioden, Sätze u. s. w. Und in solchen größeren Melodien nun, ganzen Tonstücken, muß eben so wohl Ordnung und also auch rhythmisches Verhältniß herrschen als in den kleineren Abtheilungen derselben für sich. Wir müssen daher die rhythmische Einrichtung auch in die größeren Verhältnisse hinein verfolgen, und thun dies am füglichsten, wenn wir auf die gesammte

rhythmische Anordnung einer Melodie unser Augenmerk richten.

Das nächste Ziel des Rhythmus ist Gleichmäßigkeit, doch verbunden mit dem allgemeinen Kunstgesetze der schönen Mannigfaltigkeit in der Einheit. Mit der rhythmischen Gleichmäßigkeit muß demnach auch Mannigfaltigkeit verbunden seyn. So begann die rhythmische Ordnung mit Noten gleicher Geltung, und ging von da zu Noten des allermannigfaltigsten Werthes über, die sich aber sehr leicht zu einander in Verhältniß setzten. Sie begann mit zweitheiliger Ordnung, entwickelte aber von da aus zahlreiche Taktarten oder qualitative Rhythmen. Die Takte eines Tonsatzes hatten gleiche Länge, aber sie konnten mit Noten und Pausen von der mannigfaltigsten Art angefüllt werden (quantitirter Rhythmus), die alle wieder unter eine gleiche Anzahl von Takttheilen gleicher Länge begriffen und auf ein allgemeines Gleichmaaß gebracht wurden. Und so arbeitet nun der Rhythmus immer weiter auf sein gedoppeltes und einheitsvolles Ziel hin.

Es verbinden sich einen ganzen Tonsatz hindurch gleiche Abschnitte zu einem gleichförmigen Rhythmus von zwei und zwei Takten (Einschnitte) oder von vier und vier Takten (Absätze), oder, wenn auch seltener, von drei und drei Takten. Daß auch Rhythmen von fünf und fünf, sechs und sechs, ja sogar von sieben und sieben Takten denkbar sind und vorkommen können, bemerkt Jeder leicht. Nur kommt das rhythmische Gesetz der leichten Ueberschaubarkeit der Verhältnisse auch hier wieder in Erinnerung, und es dürfen sich die einzelnen Rhythmen niemals zu breit gestalten, weil sonst unvermeidlich das Ganze an Faßlichkeit und Beweglichkeit verlieren müßte.

Und daraus erhellet wieder, daß man nicht blos gleiche, sondern auch gleichartige Rhythmen in einer größeren

Tonreihe oder in einem Tonstücke mit einander zusammenstellen kann. Auf zwei Abschnitte von je zwei Takten z. B. kann recht gut auch wohl einer von vier Takten, oder umgekehrt, folgen. Und diese Zusammenstellung von gleichartigen rhythmischen Verhältnissen kann auf die mannigfaltigste Art und Weise geschehen.

Vorherrschend ist allerdings die Zweizahl als die einfachste Theilzahl, z. B. Rhythmen von 1, 1 und 2, oder 2, 2 und 4 — 4, 4 und 8 Takten; seltener herrscht durch ganze Tonstücke die Dreizahl, z. B. 3, 3 und 6, oder gar die Fünfzahl. Wohl aber finden sich in größeren Compositionen nach einer Reihe von zwei- oder viertaktigen Rhythmen bisweilen zwei oder mehrere Abschnitte von je drei, sechs oder fünf Takten eingemischt, und die dann nur deshalb ordnungsmäßig erscheinen, weil wieder ihrer zwei oder drei auftreten, die dann, gegen einander abgewogen, dem Vorzugsrechte der Zweizahl nachkommen.

Endlich können bei größern Tonstücken, besonders leidenschaftlichen und heftigen Charakters, gar wohl auch einzelne Abschnitte auftreten, die größer oder kleiner sind, als alle übrigen vor oder nach ihnen, z. B. ein fünftaktiger Abschnitt unter lauter Abschnitten von zwei und vier Takten. Einen solchen Bau, oder eine solche rhythmische Anordnung der einzelnen Sätze zu einem größern zusammenhängenden Ganzen nennen wir dann unregelmäßig, nicht vielleicht aber, um einen Tadel damit auszusprechen, sondern lediglich nur zur Bezeichnung der Ausnahme von der gewöhnlichen Regel der Gleichartigkeit; und er kann am rechten Orte angewandt eine höchst kräftige und gemeiniglich überraschende Wirkung hervorbringen.

§. 6.
Fortsetzung.

Endlich war uns die Melodie auch nicht blos eine Tonreihe u. s. w. für sich, rhythmisch wohlgefällig geordnet u. s. w., sondern wir müssen sie im speciellen Gegensatze zur Harmonie auch als diejenige Tonreihe betrachten, welche den Hauptgesang, die vorherrschende Stimme irgend eines Tonsatzes oder Musikstückes bildet; und in dieser Beziehung unterscheiden wir zwei verschiedene Arten von Melodien, nämlich eine Haupt- und eine Nebenmelodie.

Unter der ersteren, der Hauptmelodie, wird freilich bisweilen auch das, was man richtiger Hauptstimme nennt, und wovon weiterhin die Rede seyn wird, verstanden, und im Gegensatze dazu unter der zweiten, der Nebenmelodie, die Neben- oder sogenannten Mittel- und Füllstimmen. Indessen ist eigentlich nur diejenige Melodie in einem Satze die Hauptmelodie, welche den Hauptausdruck hat, d. h. den Grundton einer gegebenen auszudrückenden Empfindung durchführt. Und neben dieser Hauptmelodie können sich dann auch noch ein oder mehrere Stimmen (in einem combinirten oder mehrstimmigen Tonstücke nämlich) melodisch vorherrschend (nicht harmonisch) fortbewegen, und entweder nun eine, jener Hauptmelodie widerstrebende oder eine damit verwandte Idee aus- und durchführen, je nachdem es das Darstellungsobjekt erfordert, der damit auszudrückende Gefühlsassociationskreis eng oder weit ist — und die auf diese und solche Weise sich bildenden Melodien heißen dann Nebenmelodien.

Gewöhnlich allerdings liegt die Hauptmelodie in der obersten Stimme einer mehrstimmigen Musik, weil diese Stimme, als auch äußerlich vorherrschend, meist auch den Hauptausdruck hat, und die Nebenmelodie ist, als untergeordnet und jene nur, obschon eine gewissermaßen für sich bestehende

Darstellung führend, melodisch begleitend, in der Regel in den unter jener liegenden Stimmen enthalten; doch kann unter Umständen auch das Entgegengesetzte der Fall seyn.

Diese Zusammenstellung von zwei oder mehreren verschiedenen Melodien zu gemeinschaftlicher Wirkung, wie wir in den sogenannten Ensemblestücken, Duetten, Trio's, (Terzetten) u. s. w. immer finden, und wobei die eine von ihnen aber nur als Hauptmelodie, als den Hauptausdruck führend, auftritt, während die übrigen nur als begleitend oder den Ausdruck unterstützend oder vermannigfaltigend auftreten, ist nun aber auch der erste Anfang schon zur Bildung einer vollständigen Harmonie, und giebt daher den schicklichsten Uebergang zugleich ab von der speciellen Betrachtung der Melodie zu der der Harmonie.

§. 7.

Harmonie.

In den meisten musikalischen Lehrbüchern wird das Wort Harmonie erklärt durch Einstimmigkeit, oder — was einerseits dann auch schon etwas mehr ist — durch Zusammenklingen, nämlich — wie man gewöhnlich noch hinzusetzt — mehrerer wohllautender Töne in einem großen Gesammtklange oder Accorde. Diese und solche Bestimmungen des Begriffs des Wortes Harmonie haben Manches für sich, doch genügen sie noch keineswegs dem Sinne, welchen wir überhaupt dem Worte in der Musik beilegen; vielmehr müssen wir darunter verstehen: 1) die Vereinigung mehrerer für sich bestehender und in ihrer äußeren Erscheinung auch ganz verschiedener Töne zu einem Haupt- und Zusammenklange, der Accord heißt; 2) das aus der Natur der Consonanzen hervorgehende Verhältniß des einen Tones zum andern, oder das Zusammenfließen mehrerer Töne in einen (Grundton), und 3) auch die Beschaffenheit eines

ganzen Tonstücks, insofern dasselbe nämlich, in seinen Grundlinien betrachtet, als eine Folge von Accorden angesehen wird, oder — was dasselbe ist — das Verhältniß der einzelnen Bestandtheile eines ganzen Tonstücks sowohl zu einander unter sich, als zu der dem ganzen Tonstücke und seinem Charakter unterliegenden ersten Idee.

Nun leuchtet jedoch auch ein, daß hier, in diesem Buche, nur in so weit von der Harmonie und ihren mannigfaltigen Gestaltungen die Rede seyn kann, als sie ist eine Vereinigung mehrerer für sich bestehender, verschiedener Töne zu einem Accorde, und alle übrigen Deutungen, welche sich außerdem ihr noch anschließen, in eine eigentliche Harmonie- und Compositionslehre gehören. Ja auch in dieser ihrer ersten Wesenheit sie aufgefaßt, gehört nur das allgemein Charakteristische von der musikalischen Harmonie hieher.

§. 8.

Fortsetzung.

Und in solchem Sinne verdient vor Allem das Verhältniß näher in Betrachtung gezogen zu werden, in welchem die Harmonie zur Melodie steht, die bekanntlich nur auf der Folge mehrerer verschiedener Töne für sich beruht. Am besten stellt sich dieses Verhältniß wohl durch folgende kurze Charakteristik der beiden Gegenstände dar: war Melodie uns die regelmäßige und wohlgefällige Aufeinanderfolge der Töne, vermöge welcher höhere und tiefere, stärkere und schwächere Töne, auch wohl verschiedene Tonarten, mit einander abwechseln, je nachdem es das Spiel der Empfindungen und die jedesmalige Gemüthsstimmung erfordert, die dadurch ausgedrückt werden soll, so ist Harmonie dagegen jetzt die regelmäßige und wohlgefällige Gleichzeitigkeit der Töne, vermöge welcher die durch die Melodie

auszudrückenden Gefühle und Empfindungen vervielfacht und verstärkt werden. Melodie und Harmonie verhalten sich zu einander gleichsam wie Seele und Leib, und daraus geht nun zugleich auch hervor, daß, wie ich auch schon andeutete, die Harmonie in ihrer Folge gewissermaßen erscheint als eine Vereinigung mehrerer Melodienreihen, und, indem wir die Melodie für sich hinsichtlich ihrer Fortschreitung im figürlichen Sinne belegen mit dem Namen einer Stimme, als eine Vereinigung mehrerer gleichzeitig wirkender Stimmen.

Von dem Standpunkte angeschaut, drängt sich nun zunächst die Frage auf, wie viele Melodien oder Stimmen sich zur Bildung einer Harmonie zu vereinigen im Stande sind? — in der Regel vier, und alsdann nennen wir die Harmonie auch eine vollkommene, weil zu einem vollständigen Accorde immer vier verschiedene Töne im Ganzen gehören; doch können auch nur zwei oder drei Stimmen eine Harmonie bilden, aber dann ist sie eine unvollständige; oder mehr denn vier, nämlich fünf, sechs u. s. w. Stimmen, und alsdann ist sie eine sogenannte vielstimmige. Daher die Ausdrücke zwei-, drei-, vier-, fünf-, sechs- ꝛc. stimmige Harmonie, Accorde, Tonstücke, Gesang u. s. w., womit immer die Anzahl der Stimmen angegeben wird, welche bei dieser Harmonie ꝛc. zusammen, d. h. gleichzeitig wirken.

Geschieht diese Zusammenwirkung in der Art, daß wirklich eine jede der verschiedenen Stimmen auch eine selbstständige Melodie für sich bildet, die nun das eine Mal mehr, das andere Mal weniger vorherrschend auftreten kann, so nennen wir die Harmonie concertirend, und ihre Bildung den polyphonischen Satz; geschieht dieselbe aber in solcher Weise, daß nur eine oder einige wenige von den verschiedenen Stimmen eine wahrhafte Melodie zu führen

haben und mit derselben vor allen übrigen Stimmen fortwährend vorherrschen, so daß diese nur dienend, ausfüllend dabei erscheinen, so nennen wir sie, die Harmonie, begleitend, accompagnirend. Es ist nothwendig, daß wir jede dieser doppelten Gestaltung des Verhältnisses der Harmonie zur Melodie noch besonders betrachten.

§. 9.

Fortsetzung.

Polyphonische Musik insbesondere nennen wir nur diejenige viel- oder mehrstimmige Musik, in welcher von den einzelnen Stimmen, die dabei zusammenwirken, eine jede gewissermaßen eine Art Selbstständigkeit behauptet, und das Ganze, die gesammte Musik, gleichsam die Empfindungen mehrerer Personen zugleich ausdrückt. In einer solchen Musik erscheint die Tonreihe jeder einzelnen Stimme für sich gleichsam als ein, mehr oder weniger inhaltreiches, jederzeit jedoch in sich einiges Ganze, und die ganze Harmonie nicht etwa als ein bloßes Aggregat von Accorden, sondern als ein Verein von verschiedenen Stimmen, die jede ihre wahrhaft eigene Melodie führen und mit dieser bald mehr bald weniger vorherrschend auftreten können, so daß jede der Melodien Haupt- und Nebenmelodie in dem Satze werden kann. Tonstücke solcher polyphonischen Setzart oder Harmonie sind z. B. manche der mehrstimmigen Orchester- oder Instrumentalwerke, als die Sinfonien, Ouverturen u. s. w., auch die kleineren Ensemblestücke, als Sextette, Quintette u. s. w.

Ganz anders verhält es sich mit der blos begleitenden Harmonie. Während die polyphonische den Ausdruck der vorherrschenden Melodie vervielfacht, verstärkt diese, die begleitende Harmonie, denselben blos. Sie ist einfache Dienerin einer Hauptstimme, die, bei Instrumental-Musikstücken Solo- oder Principalstimme genannt, allein und stets

vorherrschend bleibt und den Hauptausdruck hat, und muß daher auch viel einfacher, bescheidener und zurückhaltender auftreten als die wirkliche polyphonische Harmonie, in welcher jede Stimme sich gleichsam zur Hauptstimme aufzustreben scheint und auch das Recht hat, zu solchem Besitz zu greifen. Indessen kann jeder Satz einer Hauptstimme oder Melodie mit mehr oder weniger ihr unterliegender Harmonie begleitet werden, und je mehr, desto reicher, gewichtiger wird der harmonische Inhalt, desto gewichtiger erscheint jeder einzelne Ton, aber desto mehr ist auch zu hören, zu empfinden, zu denken, und desto schwerer, verwickelter, tiefsinniger wird der Gang des Ganzen. Und so wird klar, daß bei zunehmender Fülle und Massenhaftigkeit der Stimmen unmerklich die blos begleitende Harmonie auch in eine mehr polyphonische übergehen kann, und selbst in der bloßen Begleitung die einzelnen Stimmen sich ihres eigentlichen Rechts an dem Ausdrucke schwer oder gar nicht begeben, wie denn überhaupt die Kunst in unzählbaren Lebensgestaltungen über alles Fach- und Sparrenwerk des unterscheidenden Verstandes weit hinausquillt und jeden Versuch absoluter Abgränzung zurückweist.

So sieht der Verständige denn auch gleich, wie besonders nur auf dem ästhetischen Grundcharakter der Melodie und Harmonie das ganze Gebäude des musikalischen Satzes beruht, und wie sich hier durchaus keine bestimmte Absonderung vornehmen läßt, auch die wohl schon aufgeworfene Frage eine höchst ungeeignete und überflüssige ist, ob ursprünglich die Harmonie zur Musik nothwendig sey? — Sie bildet so gut einen wesentlichen Theil derselben, als die Mannigfaltigkeit in der Einheit eins der höchsten Gesetze aller ästhetischen Kunst ist. Wohl kann die Melodie an sich schon viel Mannigfaltiges haben, doch sind es immer nur Veränderungen, Modulationen und Modificationen ein und desselben Gefühls, die in ihr zur Darstellung kommen können, kaum daß

ein Verwandtes oder Gepaartes noch hinzutritt; das eigentlich Verschiedenartige, der Contrast, dessen Reize oft von so allmächtiger Wirkung sind, die Association unter sich fremder Ideen und Empfindungen, die höchste ästhetische Schönheit eines psychisch begründeten Wechsels, — das Alles auszudrücken ist Gegenstand der harmonischen Musik, wo in den verschiedenen Stimmen ja gewissermaßen mehrere Personen sich vereinigen, an dem Ausdrucke Theil zu nehmen, und jede nun in ihrer Art, nach Beschaffenheit ihrer Individualität und Subjectivität, das Ihrige dazu beiträgt.

Außerdem hebt und belebt die Harmenie die Melodie, indem die begleitenden Töne diese gleichsam forttragen und ihren Eindruck auf das Gemüth verstärken; und wie die Zeichnung in der Malerei ein lebenleeres Linienspiel ohne Färbung ist, so die Melodie eine der menschlichen Seele oft nur dunkle, wenn auch sinngefällige, ätherische Tonwelle ohne die lebenskräftige Harmonie. Ein nicht minder unverzeihlicher Fehler als es ist, über die Harmonie die Melodie zu vernachläßigen oder diese durch Ueberfüllung jener gleichsam zu erdrücken, ist es auch, wenn jene unter dieser ganz bedeutungslos verloren geht. Beide, Melodie und Harmonie, müssen gewissermaßen Hand in Hand gehen, die eine die andere aufwägend und hebend, wie das Genie, das in der Regel in der Schönheit der Melodie sich offenbart, gehoben wird, und seine eigentliche Kräftigkeit erlangt erst durch die Wissenschaft, das Studium, das die Harmonie erfindet, und wie der Geschmack, der sich in der Harmonie offenbart, wohl ohne Genie seyn kann, dieses aber erst wirksam ins Leben einführt.

§. 10.

Fortsetzung.

Indem nun aber der Begriff von Harmonie nothwendig voraussetzt, daß die zu ihrer Gestaltung nöthigen Töne, so-

wohl was Lage oder Klanghöhe als was ihren Antheil an der Wirkung überhaupt betrifft, unter sich verschiedene seyn müssen, so kommt auch diese Verschiedenheit für sich noch in Betracht, und in sofern theilen wir, zunächst nach ihrem localen Verhältnisse zu einander, die Stimmen einer Harmonie oder vielmehr eines harmonischen, mehrstimmigen Tonstücks ein: a) in Oberstimmen, b) in Mittelstimmen, und c) in Unterstimmen.

Die Oberstimme ist die ihrer Lage oder Tonhöhe nach höchste, Unterstimme die tiefste oder zu unterst liegende Ton- oder Melodienreihe des harmonischen Satzes — kurz Stimme, und Mittelstimmen heißen alle zwischen jenen beiden Stimmen enthaltenen Tonreihen. So wird die Harmonie gleichsam von Ober- und Unterstimme begränzt, und diese beiden Stimmen heißen daher auch wohl, im Gegensatze zu jenen zwischen ihnen enthaltenen und von ihnen umfaßten Mittelstimmen, die Außenstimmen, äußerste Stimmen.

Daraus geht zugleich hervor, daß bei blos zweistimmiger Harmonie von Mittelstimmen nicht die Rede seyn kann, und daß bei einer mehr als dreistimmigen Harmonie nur die Mittelstimmen an Zahl zunehmen, weil Außenstimmen nur zwei Stimmen und nicht mehr seyn können.

Auf die absolute Tonhöhe kommt natürlich bei solcher Unterscheidung Nichts an: ob die beiden Außenstimmen hoch oder tief liegen, ist einerlei; nur hinsichtlich des Charakters muß im Allgemeinen der Oberstimme, als der Reihe der höchsten Töne im Satze, größere Deutlichkeit und Bewegsamkeit zugesprochen werden, und sie ist daher auch geeigneter, Hauptstimme zu werden, die Hauptmelodie zu führen, als jede andere, Mittel- oder Unterstimme des Satzes. Die letztere dagegen hat mehr Haltkraft, mehr Klangmasse, und giebt daher auch die Grundlage der Melodie ab. Beide, Ober- und Unterstimme zusammen betrachtet, haben dann als Außen-

stimmen im Gegensatze zu den Mittelstimmen einen weit freieren Spielraum, denn die Oberstimme ist der Höhe und die Unterstimme der Tiefe zu äußerlich unbeschränkt, während die Mittelstimmen auch in dieser Hinsicht nach oben wie nach unten ihre bestimmte Gränze finden in den Außenstimmen: ein Umstand, der für den Satz selbst, seine Composition, von dem wichtigsten Einflusse ist und seyn kann, in solcher Beziehung aber nicht hier, sondern in der wirklichen Compositionslehre weiter erörtert werden muß.

Nach Maaßgabe ihres Antheils an dem Ausdrucke oder der Wirkung der Composition dann unterscheiden wir ferner in einer Harmonie Realstimmen von bloßen Füllstimmen, und Haupt- von Nebenstimmen.

Realstimmen sind die wesentlichen Stimmen einer Harmonie oder diejenigen Stimmen und Töne, welche niemals aus derselben wegbleiben können, ohne sie selbst, die Harmonie, wenigstens der Stimmenzahl nach, zu ändern, also die Stimmen, welche die Harmonie ihrer ganzen Gattung nach eigentlich bilden; und Füllstimmen dagegen alle diejenigen Stimmen, welche nur zur Ausfüllung, zur Verstärkung des Klanges der Harmonie dienen, und daher, diese für sich betrachtet, ohne Nachtheil der Gattung derselben auch wohl weggelassen werden können, weil sie die Realstimmen entweder nur in der Octave oder im Einklange begleiten.

Haupt- und Nebenstimmen sind in der Harmonie dasselbe was Haupt- und Nebenmelodien, von denen ich bereits sprach; doch kann nicht unerwähnt bleiben, daß wir das Wort Hauptstimme oft auch für Grundstimme gebrauchen, und diese ist allemal die tiefste Stimme einer mehrstimmigen Musik, deren Töne dann auch Grundtöne genannt werden.

§. 11.
Fortsetzung.

Betrachten wir die einzelnen Töne, aus welchen eine Harmonie zusammen gesetzt worden ist, aber als gesonderte Stimmen, so schauen wir sie, nach dem eigentlichen Sinne des Worts, auch schon an in ihrer Reihenfolge auf einander, und es wird somit endlich auch die Art und Weise dieser Reihenfolge noch Gegenstand besonderer Untersuchung, oder die Art und Weise der Fortschreitung der gleichzeitig wirkenden verschiedenen Stimmen einer Harmonie, das Verhältniß sich gleichzeitig fortbewegender verschiedener Töne. Und eine solche harmonische Bewegung oder Bewegung mehrerer harmonisch vereinigter Stimmen bietet einen doppelten Standpunkt dar, von welchem sie angeschaut werden kann: einmal vom Standpunkte ihres Zeitverhältnisses zu einander, und dann auch noch vom Standpunkte ihres räumlichen Verhältnisses oder des Intervalles, welches zwei oder mehrere Stimmen in ihrer Fortschreitung zu einander bilden.

Hinsichtlich ihres Zeitverhältnisses zu einander zunächst können zwei oder mehrere Stimmen einer Harmonie sich entweder in gleichen Zeitmomenten fortbewegen, d. h. so, daß eine Stimme nur eben so viele Schritte und zwar in denselben Zeitmomenten ausführt als die andere, daß sich also beide gleich schnell und gleich langsam und zwar in gleichzeitigen Schritten fortbewegen; oder es kann die Bewegung dergestalt geschehen, daß die beiden mit einander verglichenen Stimmen nicht gleichzeitig, vielmehr die eine schneller oder langsamer, mit einander fortschreiten. Die erste dieser beiden Bewegungsarten heißt die gleiche, die andere die ungleiche Bewegung. — Natürlich ist die gleiche Bewegung immer einfacher als die ungleiche, hat mehr Einheit, Uebereinstimmung, Festigkeit

und Ordnung; dagegen gewährt diese, die ungleiche, mehr Verschiedenheit, Mannigfaltigkeit, Widerstreit, auch Lebendigkeit, Abwechselung und Reiz, da die verschiedenen Zeitmomente sich auf jede beliebige Art und Weise gestalten lassen, je nachdem wir Noten von ungleichem Zeitwerthe zusammensetzen können. Und was eben so klar einleuchtet, ist, daß bei gleicher Bewegung die verschiedenen Stimmen niemals so deutlich hervortreten als bei einer ungleichen. Daher ist man weit mehr im Stande, bei sich ungleich fortbewegenden Stimmen den besondern Gang derselben aufzufassen und zu verfolgen, als bei den sich gleich bewegenden.

In Rücksicht auf das blos räumliche oder Intervallen-Verhältniß der beiden hinsichtlich ihrer Fortschreitung mit einander verglichenen Stimmen bewegen sich dieselben in Beziehung auf Höhe und Tiefe entweder nach ein und derselben Richtung oder nach verschiedenen Richtungen. Im ersten Falle heißt die Bewegung eine gerade, im andern eine ungerade.

Die gerade Bewegung, der motus rectus, von Andern auch ähnliche Bewegung genannt, ist also diejenige Bewegung von Stimmen, wenn sie gemeinschaftlich steigen oder fallen. Bleiben hiebei die Stimmen in Betreff der zwischen ihnen liegenden Stufenzahl immer in gleicher Entfernung von einander, so nennen wir die gerade Bewegung insbesondere eine parallele, im Gegensatze zu der nicht parallelen, bei der sich die Stimmen zwar nach ein und derselben Richtung fortbewegen, aber bei jedem Schritte stets in ein anderes Intervallen-Verhältniß treten, näher oder weiter entfernt von einander werden. Bleibt bei der parallelen Bewegung nicht blos die Entfernung der Töne von einander in Betreff der Stufenzahl dieselbe, sondern sind sich auch die Intervalle in Hinsicht ihrer besondern Größe oder ihrer Gattung völlig gleich, z. B. alle groß oder klein, so

heißt die Bewegung insbesondere eine streng oder vollkommen parallele; und ist im Gegentheile die Gattung der Intervalle eine verschiedene, so nennen wir sie insbesondere eine nicht streng, unvollkommen parallele. Am meisten erscheinen beide letzte Bewegungsarten, die streng und nicht streng parallele, gemischt. — Bei der nicht parallelen Bewegung können die Stimmen sich entweder einander nähern oder von einander entfernen: im ersteren Falle heißt sie insbesondere convergirend, und im letztern divergirend. — In der Composition erfordert die parallele Bewegung weit mehr Aufmerksamkeit als die nicht parallele, weil bei ihr gar leicht harmonische Fehler in der Fortschreitung entstehen, als die sogenannte falsche Quinten- und Octavenfolge und Queerstände.

Bei ungerader Bewegung, von andern auch die ungleiche genannt, bei welcher die Stimmen nicht nach ein und derselben Richtung fortschreiten, können wiederum zwei Hauptfälle eintreten, entweder schreiten die Stimmen geradezu nach entgegengesetzten Richtungen fort, wo die Bewegung insbesondere Gegenbewegung, der motus contrarius, genannt wird, oder es bewegt sich nur eine von beiden Stimmen auf- oder abwärts, während die andere in ihrer Tonhöhe verweilt, wo die Bewegung zur besondern Unterscheidung Seitenbewegung, der motus obliquus heißt. Bei beiden Bewegungsarten können ebenfalls die Stimmen sich einander nähern oder von einander entfernen, und wir unterscheiden daher auch hier, bei dieser ungeraden Bewegung, wieder eine convergirende und eine divergirende Gegen- und Seitenbewegung.

Selten erscheint im Verlaufe eines Tonsatzes eine dieser verschiedenen Bewegungsarten allein, sondern meistens kommen sie alle unter einander gemischt vor.

In Beziehung auf die charakteristische Verschiedenheit

der geraden und ungeraden Bewegung gilt im Allgemeinen dasselbe, was ich über die gleiche und ungleiche Bewegung bemerkte: jene hat mehr Gleichförmigkeit, Einheit und Uebereinstimmung, diese mehr Widerstreit, Verschiedenheit und Abwechselung. Auch unterscheiden sich bei Gegen- und Seitenbewegung die einzelnen Stimmen weit bestimmter und schärfer von einander, als bei gerader Bewegung.

§. 12.

Fortsetzung.

In Betracht, daß jede Harmonie auf einem bestimmten Grundtone beruhen muß, entsteht nun ferner aber auch noch die Frage nach den vornehmsten Grundlagen einer Harmonie, und mit deren Beantwortung müssen wir augenscheinlich wieder zurückkommen auf das bereits im ersten Kapitel dargestellte Wesen der Tonarten überhaupt, indem nur diejenigen Punkte einer Tonart auch als die vornehmsten Grundlagen einer Harmonie in derselben gelten können, welche das Hauptmerkmal der Tonart selbst an sich tragen. Diese Punkte waren uns dort zunächst die Tonica, Dominante und Subdominante, und es werden daher auch hier diese Töne einer Tonart vornehmlich zur Grundlage einer Harmonie aus derselben dienen müssen.

Die Tonica ist der erste Ton der Leiter einer jeden Tonart, die Grundlage der ganzen auf ihr gebildeten und daher auch nach ihr benannten Tonart. So bezeichnet denn auch die Harmonie über ihr, ihr Accord, für sich schon das ganze Wesen, Natur und Geschlecht der Tonart, und der ursprünglichste, natürlichste Accord ist der Dreiklang, d. h. derjenige Accord, der aus Terz, Quinte und Octav seines Grundtones und der Tonleiter dieses Grundtones besteht. Sonach ist, die Tonart C-Dur als Muster angenom-

men, die Tonica dieser Tonart C, und der Accord über ihr, welcher für sich schon die Tonart verkündigt, der Dreiklang c-e-g.

Die Dominante, herrschende Stufe, ist allemal der fünfte Ton aus der Leiter einer Tonart. Demnach ist die Dominante von C der Ton G, weil dieser der fünfte aus der Leiter von C ist; die Dominante von B ist F, von As ist Es u. s. w.

Die Subdominante, deutsch auch Unterdominante und im Gegensatze zu ihr jene eigentliche Dominante Oberdominante genannt, ist jedesmal der vierte Ton der Leiter einer Tonart. So ist die Subdominante von C der Ton F, die Subdominante von H ist E u. s. w.

Warum diese drei Töne gerade die hauptsächlichsten Grundlagen der Harmonie einer Tonart sind, geht schon aus dem Umstande hervor, weil die Dreiklänge über diesen Tönen zusammengenommen sämmtliche Töne der Leiter ihrer Tonart enthalten. In der Harmonienfolge irgend einer Tonart kommen daher auch keine Accorde häufiger vor als der über der Dominante und nächst dem der über der Subdominante.

Endlich erscheinen, außer der Tonica, Ober- und Unterdominante, auch noch zwei andere Punkte der Leiter als vornehmliche Grundlagen der Harmonie, nämlich der dritte und sechste Ton, welcher ersterer in der Kunstsprache auch Mediante genannt wird, und beide zur Unterscheidung Ober- und Untermediante, weil der sechste Ton auch drei Stufen unter der Tonica enthalten ist. Die Obermediante von C ist demnach E, und die Untermediante A, weil E der dritte und A der sechste Ton in der Leiter von C ist, A aber auch um eine Terz unter C liegt. Als wesentliche Grundlagen einer Harmonie können auch diese Töne gelten, weil auf ihnen die Dreiklänge der am nächst verwandten Tonarten ruhen.

§. 13.
Fortsetzung.

Wie die Melodie, so zerfällt endlich natürlich auch die Harmonie und zwar um so mehr in verschiedene Gattungen, als sie in ihrer Folge aus mehreren Melodien zusammengesetzt erscheint. Die erste dieser verschiedenen Gattungsformen einer Harmonie geht aus dem Intervallen-Verhältnisse hervor, in welchem die Töne, aus denen sie besteht, zu einander sich verhalten, ob sie nämlich gegen einander consoniren oder dissoniren, und wornach nun die Harmonie selbst sowohl eine consonirende als dissonirende seyn kann; die zweite beruht auf der Lage der eine Harmonie bildenden Töne, ob sie weit oder nah von einander entfernt sind, und wornach die Harmonie bald als eine enge, bald als eine weite erscheint; und die dritte endlich, wornach wir die Harmonie eintheilen in eine Haupt- und Nebenharmonie, gestaltet sich durch den Antheil, den die verschiedenen Stimmen, welche bei ihr thätig mitwirken, an ihrer ganzen Erscheinung nehmen.

Was Con- und Dissonanzen sind, welche Intervalle auch zu den Einen oder Andern gehören, und wie sie der Hauptsache nach in der Harmonie behandelt werden müssen, lehrt hinlänglich schon das erste Kapitel. Darnach ist nun auch leicht zu erklären und zu begreifen, welche Harmonie oder welchen Accord wir con- und welche wir dissonirend nennen dürfen: eine consonirende Harmonie ist eine solche, welche aus lauter consonirenden Intervallen zusammengesetzt ist, und eine dissonirende eine solche, welche nicht aus lauter dissonirenden Intervallen zusammengesetzt ist. Daher dient zur Beurtheilung einer con- oder dissonirenden Harmonie im Allgemeinen auch nicht etwa blos der eine oder andere Ton, z. B. der Grundton, als Maaßstab dafür, sondern es kommt dabei auch darauf an, in welchem Intervallen-Verhältnisse die

einzelnen Töne einer Harmonie alle unter sich zu einander stehen. So können die Töne eines Accordes sämmtlich ein jeder zu dem Grundtone desselben eine Consonanz ausmachen, und doch ist der Accord ein dissonirender, weil die einzelnen Töne unter sich wieder nicht durchweg consoniren, und umgekehrt.

Eng oder — wie Andere wollen — gedrängt nennen wir eine Harmonie, wenn die Intervalle der Stimmen, aus welchen sie besteht, so klein sind, oder (mit anderen Worten) wenn ihre Töne (den Baßton, die Unterstimme natürlich ausgenommen) so nahe bei einander, so eng zusammen liegen, daß kein anderes zu diesem Accorde, zu dieser Harmonie, gehöriges Intervall, kein anderer dazu gehöriger Ton noch dazwischen enthalten oder möglich ist; und weit oder — wie Andere sagen — erweitert, ausgedehnt, vertheilt, zerstreut heißt sie umgekehrt, wenn ihre Intervalle in größerem Abstande unter den verschiedenen Stimmen vertheilt sind, so daß noch freie (unbenützte) Töne dazwischen liegen, welche ursprünglich zu eben derselben Harmonie gehören.

Die enge Lage der Töne einer Harmonie ist die ursprünglichste und natürlichste, und wir treffen sie daher auch fast immer, wo eine äußere Natur-Verwandtschaft unter den verschiedenen Stimmen statt findet, wie z. B. im männerstimmigen Gesange, wo sie sogar unvermeidlich und, der äußern Klangerscheinung (nicht der Notenfigur) nach, eine weite Harmonie fast ganz unmöglich ist, während diese, die weite Harmonie, aus der engen erst mit Hülfe einer künstlerischen Operation gebildet werden muß, und zwar dadurch, daß ein Ton aus der engen Harmonie um eine Octave tiefer gelegt wird oder — bestimmter mich ausgedrückt — die beiden Mittelstimmen ihre Plätze mit einander vertauschen, so daß die obere zu unten und die untere zu oben zu liegen

kommt, was man die Umkehrung der Stimmen oder Verkehrung in der Kunstsprache nennt.

Um von der letzten generellen Eintheilung unserer Harmonie in Haupt- und Nebenharmonie eine deutliche Erklärung zu geben, muß nothwendig ein früherer Gegenstand wieder in Erinnerung gebracht werden.

In ihrem ersten, natürlichsten Erscheinen war, hinsichtlich der Anzahl der Stimmen einer Harmonie, diese nur vierstimmig; nun kann jedoch eine vierstimmige Harmonie auch so eingerichtet werden, daß sie fünf-, sechs- oder noch mehrstimmig zu seyn scheint, indem man nämlich ein oder einige Intervalle des (eigenthümlichen) Accords gleichzeitig in mehr als einer Stimme hören läßt oder durch Octaven verdoppelt; und daraus entsteht dann das, was man die Nebenharmonie nennt, und welche (die erste eigenthümliche Harmonie, die im Gegensatze dazu die Hauptharmonie genannt wird, gewissermaßen begleitend) in jeder beliebigen Stimme der Hauptharmonie eingeführt werden kann.

So ist Hauptharmonie also derjenige Zusammenklang mehrerer verschiedener Stimmen, wobei jede Stimme keinen andern als den ihr nach der Lage des Accords ursprünglich zugehörenden Ton angiebt, und Nebenharmonie eine solche weitere Erscheinung dabei, wenn irgend eine Stimme, außer dem ihr ursprünglich zugehörenden Tone, auch noch andere wesentlich zu dem Accorde gehörende und in den übrigen Stimmen auch schon enthaltene Töne, und zwar noch in der Zeit des Accordes, angiebt.

Daß eine solche Erscheinung in ihrer Anwendung besonderen Regeln des harmonischen Satzes unterworfen ist, läßt sich leicht denken, doch gehört deren Anführung nicht hieher, sondern in ein wirkliches Lehrbuch der Composition oder Harmonie. Was hierorts noch besonders darüber zu bemerken seyn möchte, ist, daß aus solchen Nebenharmonien eben das

hervorgeht, was wir Figurirung, figurirte Harmonie und Figuren nennen, wovon alsbald nachher das Nöthige gelehrt werden wird.

§. 14.

Fortsetzung.

Und was zum Schluß auch diejenigen Eigenthümlichkeiten noch betrifft, durch welche in rein harmonischer Beziehung jene uns in jeder andern schon bekannten einzelnen Redeabtheilungen, Einschnitt, Absatz, Periode, sich von einander merklich und wesentlich unterscheiden, so unterscheidet sich das kleinste Glied in einer musikalischen Periode, der Einschnitt, in harmonischer Beziehung von allen anderen besonderen Abtheilungen derselben vornehmlich dadurch, daß er am schicklichsten und gewöhnlichsten schließt auf der Grundlage des harmonischen Dreiklangs der Subdominante der eigentlichen Grundtonart des ganzen Tonsatzes, weil bei solchem Schlusse kein Satz seine gehörige Vollständigkeit oder den nöthigen Grad von Befriedigung erreichen kann. Es ist dies eine Eigenthümlichkeit, woran man, ohne dabei oft in Zweifel zu kommen, augenblicklich einen rhythmischen Abschnitt in der Melodie oder Musik überhaupt, der einen bloßen Einschnitt bildet, erkennen kann.

Uebrigens schließt ein solcher Einschnitt, als noch unvollständiges Glied eines ganzen Satzes, auch gern mit einem dissonirenden Accorde, und in diesem Falle am häufigsten zwar mit dem Septimenaccorde auf der Dominante. — Ist ein bloßer Dreiklang am Schlusse eines Einschnittes enthalten, so ist derselbe wo möglich doch ein umgekehrter, um dadurch das Unvollständige des Satzes dem Ohre fühlbar zu machen, und umgekehrt nennen wir überhaupt jeden Accord, der nicht seinen eigentlichen Grund-

ton, sondern irgend einen andern Ton aus seinem ursprünglichen Umfange zum tiefsten Tone hat.

Weit bestimmter als bei dem Einschnitte gestaltet sich die harmonische Einrichtung und Anordnung eines Absatzes. Namentlich unterscheidet sich derselbe an seinem Schlusse durch ganz bestimmte, auf einer sicheren harmonischen Grundlage beruhende Formeln von allen übrigen Theilen und rhythmischen Abschnitten eines Musikstücks oder Tonsatzes. Daß ein Absatz eben so wohl als der Einschnitt und die ganze Periode durch einen rhythmischen Ruhepunkt in dem Flusse der Musik sich dem Ohre und dem Gefühle darthut, versteht sich von selbst und haben wir längst auch schon erfahren. Ein solcher Ruhepunkt, der nun auch äußerlich sich durch Pausen oder nicht durch Pausen darstellen mag, muß indeß beim Absatze, um dessen Bedeutung willen, so endigen, daß zwar einige Befriedigung damit verbunden ist, aber immerhin doch auch noch das Verlangen nach etwas Folgendem dabei vorhanden bleibt, und dies ist allemal der Fall, wenn der Schlußaccord eines solchen Satzes entweder der Dreiklang auf der Dominante der Haupttonart, oder ist er der Dreiklang auf deren Tonica — wenigstens nicht die Octave, sondern entweder die Terz oder Quinte davon in der Oberstimme liegt. Es entsteht also die Regel, daß, wenn im Verlaufe eines Musikstücks ein solcher rhythmischer Ruhepunkt in der Melodie eintritt, der uns mit einer gewissen Vollständigkeit zu befriedigen scheint, aber sein Accord ist der Dreiklang über der Dominante, oder — ist er der Accord über der Tonica — es liegt die Terz oder Quinte von ihm in der Melodie, der einzelne Redesatz, der sich mit diesem Ruhepunkte abschließt, ein Absatz ist.

Endigt ein Absatz mit einem Dreiklange auf der Dominante, so nennen wir ihn insbesondere auch einen Quintabsatz oder Aenderungsabsatz. Der erste Name

kommt daher, weil der Schluß des Absatzes auf der Quinte der Tonica geschieht, und der letzte daher, einmal weil in der Regel die Modulation in der ersten Hauptperiode eines Tonstücks nach diesem Absatze zu einer andern Tonart sich hinwendet, also die Tonart sich ändert, und dann auch, weil alle Absätze, in welchen man im Verlaufe des Tonstücks zu einer andern Tonart übergeht, Quintabsätze derjenigen Tonart zu seyn pflegen, zu welcher der Uebergang geschieht. In solchem Falle belegt man den Schluß eines solchen Absatzes sehr oft auch mit dem Namen einer Halbcadenz. Endigt hingegen der Absatz mit dem Dreiklange über der Tonica, so heißt er in der technischen Kunstsprache Grundabsatz, weil er gewissermaßen auf dem Grunde der Tonart des ganzen Tonstücks selbst geschieht. — In der Compositionslehre besteht, hinsichtlich der Bildung einer Periode durch Zusammensetzung mehrerer Absätze, über diese beiden verschiedenen Arten derselben die sehr wichtige Regel, daß niemals zwei Absätze gleicher Art, also niemals zwei Grund- oder zwei Quintabsätze, unmittelbar auf einander folgen dürfen, weil eine solche Folge eine gewisse Einförmigkeit zu Wege brächte, die gegen das Gesetz der schönen Mannigfaltigkeit in der Kunst streite. Uebrigens wird bei den Quintabsätzen, besonders in größeren, weiter ausgeführten Perioden, häufig auch von dieser Regel abgewichen, und wir treffen bisweilen selbst zwei Grundabsätze in unmittelbarer Folge auf einander, doch ist alsdann der zweite dem ersten an harmonischem Inhalte gleich und erscheint somit nur als eine Wiederholung des ersten.

Die Periode endlich erkennen wir harmonisch daran, einmal daß, um die erläuternden und erweiternden Neben- und Zwischensätze in ihr deutlich zu bezeichnen und zu unterscheiden, nothwendig eine oder mehrere Modulationen (Uebergänge aus einer Tonart in eine andere) in ihr

vorkommen, was weder in Absätzen noch in Einschnitten der Fall zu seyn braucht und selten auch der Fall ist, und daß sie dann, theilweise auch wieder aus dem Grunde der Modulation, jedesmal mit einer Cadenz in der Tonica schließt. Ein bloßer Gedanke, ein kürzerer Satz, der in seiner Mehrzahl erst zu einer Periode wird, braucht das Alles nicht; die Periode aber erfordert mit ihrem Schlusse eine Ruhe, eine so vollkommene Befriedigung des Geistes, welche nur durch eine Cadenz, einen vollkommenen Tonschluß, d. h. durch eine, entweder nur einfache oder verschieden verzierte Reihe von beruhigenden Accorden über Subdominante, Dominante und Tonica erzielt werden kann. Und demgemäß läßt sich der Begriff einer musikalischen Periode auch kurz in folgenden Satz fassen: sie ist jeder größere Theil eines musikalischen Ganzen, der eine Idee vollständig ausspricht, wozu gehört, daß er den Kreis derselben in verwandten Modulationen durchläuft, oder auch wohl, je nach Maaßgabe der auszudrückenden Empfindung, durch Abspringen von diesem Kreise in einen Contrast mit ihm tritt, endlich aber doch auch wieder in ihn zurückkehrt, und nun sein letztes Ende mit einer dieses bezeichnenden Cadenz auf der Tonica der Haupttonart schließt.

§. 15.

Figuration und Tonfiguren.

Bisher betrachteten wir die Melodie sowohl als die Harmonie blos in ihrer einfachsten, natürlichsten Gestalt, d. h. jeden Ton derselben nur in der Weise, als er wesentlich zu ihrer Bildung gehört. Nun können diese einfachen wesentlichen Töne einer Melodie oder Harmonie aber auch verziert, d. h. mit noch anderen Tönen umgeben auftreten, die nicht wesentlich zu der ursprünglichen Melodie oder Harmonie gehören, sondern lediglich nur zur Verzierung

der ursprünglichen Melodie- oder Harmonietöne dienen und auch, ohne die Melodie oder Harmonie in ihrer Wesenheit zu stören, wegbleiben könnten. Ein solches Umgeben oder Verzieren der wesentlichen einfachen Melodie- oder Harmonietöne nennen wir überhaupt dann das Figuriren, die Figurirung in der Musik, so wie das dadurch erzeugte Werk figurirte oder Figural-Musik, und die Töne selbst, welche dazu benutzt werden, Nebentöne, im Gegensatze zu den wesentlichen einfachen, welche Haupttöne heißen. Für Nebentöne bedienen sich Andere auch des Ausdrucks Hülfstöne, allein wie wir später erfahren werden, begreift dieses Wort in der musikalischen Terminologie auch noch einen besondern Sinn.

Uebrigens geht aus dieser obschon blos einfachen Erklärung der Sache doch zugleich auch sofort hervor, daß das eigentliche Gebiet der Figurirung, dem natürlich alle melodischen, harmonischen und rhythmischen Mittel eigen sind und seyn müssen, sich unbegränzt ausdehnt, und — wie es in allen geistigen Sphären so häufig der Fall ist — sich von seinem Gegensatze, der einfachen Schreibart, gar nicht absolut trennen läßt, denn jedem Einfachen läßt sich, und namentlich in der Musik bis auf den ersten Ton hinab, ein noch Einfacheres substituiren, und so kann auch jede entwickeltere Gestalt Grundlage einer noch höheren oder reicheren Entwickelung werden. Indeß kann der Kunstlehre selbst auch wieder an der Constituirung mechanisch und darum willkürlich vorgespiegelter Gränzen durchaus Nichts liegen; vielmehr hat sie, dem Gedanken und der Idee wie Aufgabe der Kunst folgend, nur die Aufgabe, Mittelpunkte für jede Sphäre festzustellen, um die das Schaffen sich in freiem Wellenspiele herumbewegt, und welche sich hier nun in formeller Hinsicht herausstellen in den einzelnen bestimmten Arten von musikalischen Figuren selbst.

§. 16.

Fortsetzung.

Doch bevor wir zu einer näheren dahinzielenden Bestimmung übergehen, muß nothwendig auch noch untersucht werden, wie die Figur, durch welche die einfache Melodie oder Harmonie sich zu einer figurirten gestaltet, für sich selbst gebildet werden, und aus welcher Tonzusammenstellung sie eigentlich entstehen kann? — Es wird in Betracht der Beantwortung dieser Frage nur darauf ankommen, wie die einfache Melodie einer Stimme fortschreitet, ob räumlich zugleich oder blos innerlich, d. h. ob äußerlich von ihrem Platze sich fortbewegend oder an demselben ruhen bleibend: ist Ersteres der Fall, macht eine Stimme neben ihrer an sich schon vorhandenen innerlichen Bewegung auch eine äußere räumliche, so ist ihre Verzierung oder Figurirung schon geschehen, wenn wir das Intervall des Schrittes, den sie in solcher Bewegung macht, durch die dazwischen liegenden Töne auszufüllen suchen, ohne an der Zeit der Bewegung dadurch indeß auch nur das Mindeste zu ändern; und ist Letzteres der Fall, bewegt die Stimme sich nur in sich selbst und schreitet äußerlich nicht fort, so werden wir zu ihrer Verzierung oder Figurirung unzweifelhaft gelangen, wenn wir ihren Ton im Verlaufe seiner Zeitdauer mit den ihn zunächst umgebenden Tönen dergestalt abwechseln lassen, daß er selbst gleichwohl vorherrschend bleibt und eine gewisse Ruhe in sich selbst behauptet. Dort nennen wir die Verzierung oder Figurirung Durchgang und die unwesentlichen Töne, welche dazu verwendet werden, durchgehende Töne oder Durchgangstöne, hier aber Hülfstöne; doch passen diese Namen nur in sofern, als diese Töne nicht auch zu der zum Grunde liegenden Harmonie gehören, im Gegentheile sind sie Nebenharmonien, von denen ich bereits weiter oben sprach.

Dieser ganze Erfund gründet sich lediglich auf die Natur und den Zweck der Figurirung, welchen letztern wir nur erkennen können in einer größern Lebendigkeit und zierlicheren Biegsamkeit der Melodie, und auf das Wesen einer einfachen Melodie. Einfach nämlich kann — wie bereits angedeutet — eine Melodie nur seyn, wenn jeder ihrer Töne einem bestimmten Accorde zugehört, und umgekehrt verziert, ausgeschmückt oder figurirt nur, wenn auch Töne darin vorkommen, welche nicht jenen bestimmten Accorden oder überhaupt den Accorden angehören, aus deren Intervallen die Melodie gebildet ist, sondern lediglich den Zweck haben, die einfache Melodie fließender zu machen und mehr Zusammenhang, mehr innige Verbindung und eine lebhaftere Bewegung in und unter ihre Intervalle zu bringen.

Nehmen wir zur weitern Ausführung und zum praktischen Beleg irgend welche einfache Melodie zum Beispiel.

Das Steife und Unbeholfene derselben fühlen wir auf den ersten Blick; aller Grazie, welche die eigentliche und und höchste Schönheit in der Tonbewegung ausmacht, ermangelt sie. Bei einem körnigen, markigen und energischen Ausdrucke möchte sie vielleicht noch anzuwenden seyn, weil das Starke, Kräftige und Heroische selten sich durch eine besondere Biegsamkeit zugleich auszeichnet, sicher aber nicht bei einem Ausdrucke, der mit seinem eigentlichen Inhalte auch Gefälligkeit und Schönheit der Bewegung zu verbinden hat. Jene Steifheit und Ungelenkigkeit der Melodie hat ihren Grund aber vornehmlich darin, daß die Töne in lauter großen Intervallen von einander abstehen, ohne daß eine weitere vermittelnde Verbindung zwischen ihnen stattfindet. Suchen wir daher diese zu bewerkstelligen, und ohne Zweifel wird auch der ganze Satz, wenn nicht Alles, doch gar Vieles von seiner jetzigen Steifheit verlieren. Wie aber können wir die nähere und innigere Verbindung der Töne anders herbeiführen, als

wenn wir den Raum des zwischen ihnen statthabenden Intervalles auch mit den dazwischen liegenden Tönen ausfüllen, und so die eigentlichen Melodientöne gleichsam näher an einander rücken? —

Harmonie, Takt, Tempo, kurz alles Wesentliche bleibt das frühere; aber um wie viel fließender, bieg- und regsamer hat diese einfache Figur auch schon die Melodie gemacht! —

Ob ein solcher durchgehender Ton nach oder vor der Hauptnote angebracht wird, oder (was dasselbe ist) ob er auf eine leichte oder schwere Taktzeit fällt, demnach selbst ein unaccentuirter oder accentuirter ist, auch ob bei einem größern Intervalle der einfachen Melodie mehrere durchgehende Töne unmittelbar auf einander folgen, ist einerlei.

Eben so dürfen im harmonischen Satze recht wohl auch mehrere Stimmen zugleich passenden Orts mit durchgehenden Tönen ausgeschmückt und figurirt werden.

Noch mehr aber als die durchgehenden sind die Hülfsnoten geeignet, eigentliche Figuren um einen Ton und in der Musik zu bilden, und um so mehr, als ihre Verwendung die größeste Mannigfaltigkeit zuläßt, in Harmonien auch eben jene Nachahmungen in den verschiedenen Stimmen dadurch gar leicht bewirkt werden können, durch welche die figurirte Musik sich besonders auszeichnet.

Sind aber durchgehende und Hülfs-Töne, jede Gattung für sich, schon geeignet, durch ihre Einführung in einer Melodie oder Harmonie Anlaß zur Bildung von Figuren und figurirter Musik zu geben, so muß diese ihre Wirkung noch eine desto vollständigere und vollkommenere seyn, wenn beide zusammen, gemeinschaftlich, zur Anwendung kommen, was meistens auch in einem zusammenhängenden Tonsatze der Fall ist, da selten, ja wohl nie sich in einem solchen Gelegenheit bietet, die Verzierung der Stimmenmelodie blos durch die

eine oder andere Gattung, blos durch Hülfs- oder blos mit durchgehenden Noten vorzunehmen.

§. 17.

Fortsetzung.

Wie, auf welche Art und Weise aber die Figur für sich selbst auch entsteht, immer ist sie — allgemeinhin angeschaut und was sich aus dem Bisherigen auch aufs Unzweideutigste herausstellt — eine um einen Ton herum, oder von einem Ton zum andern herausgebildete Gestalt oder Gruppe von Tönen, die nun — was ebenfalls aus dem Bisherigen erhellt — hinsichtlich ihrer Bildung und Anwendung der größesten Freiheit und Mannigfaltigkeit anheim gegeben bleibt, so sehr, daß wir die Zahl und Verschiedenheit solcher möglichen Figuren geradezu unermeßlich nennen dürfen. Indessen bemerkte ich auch schon, daß die Kunstlehre, weil ihr an der Constituirung mechanisch und darum willkührlich vorgespiegelter Gränzen durchaus Nichts liegen könne, sie vielmehr dem Gedanken und der Idee wie Aufgabe der Kunst folgen müsse, nur Mittelpunkte — wie in jeder ihrer Sphären so auch in der ihrer Figuren feststelle, und so haben denn auch aus der ganzen unermeßlichen Masse von möglichen Tonfiguren einige besonders die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, weil sie ihrer Natur nach sich vorzugsweise den Tonsetzern darboten, oder auch durch eine mehr zufällige Richtung des Zeitgeschmacks allgemeiner wurden, und werden diese einige, die ihrer mehr rhythmischen, melodischen, harmonischen oder rhetorischen Natur nach in vier verschiedene Classen zerfallen, ganz besonders mit dem Namen einer musikalischen Figur belegt und darunter verstanden.

Zu den rhythmischen Figuren dieser Art werden gezählt: die Triole, Quintole, Sextole, Septimole und andere aus dem gewöhnlichen rhythmischen Bau eines

Tonstücks auffallend sich hervorhebende rhythmische Gruppen. Andere rechnen auch noch die Bebung, das Tremolo, Staccato, Ligato und die Synkope dazu; allein die ersten beiden sind wohl mehr unter die Classe der musikalischen Manieren zu zählen, und kommen daher auch erst weiter unten zur nähern Betrachtung, und die letztern drei haben wir bereits weiter oben als besondere Gattungen und Arten der melodischen Tonfolge erkannt.

Als Figuren mehr melodischen Charakters gelten wohl vornehmlich nur die verschiedenen Arten Vor- und Nachschläge, und nicht auch noch z. B. die s. g. Walze, Rolle, die mancherlei Triller u. s. w., die nach meinem Dafürhalten lediglich unter die Cathegorie der musikalischen Manieren fallen.

Als harmonische Figur kann ich nur die Zergliederung der Accorde betrachten, und das sogenannte Arpeggio, das Andere noch dazu rechnen, ebenfalls in das Gebiet der Manieren überweisen.

Und als rhetorische Figuren endlich gelten mir alle höhere, emphatische und logische Satz-Anordnungen und musikalische, rhetorische Formeln. Wenden wir jeder Gattung insbesondere unsere Aufmerksamkeit jetzt zu.

§. 18.

Fortsetzung.

Als die erste unter den rhythmischen Figuren oder den Figuren mehr rhythmischer Natur nannte ich die Triole: sie entsteht, wenn eine Note hinsichtlich ihrer Zeitgeltung in drei, statt in zwei, gleiche Theile getheilt wird. Es ist begreiflich, daß bei der Einrichtung unsers Tonsystems, wornach die Theilung des Zeitwerths der Noten und Töne immer nur eine gerade (durch 2) seyn kann, bei dieser Theilung jede Note um ein Drittheil von ihrem ursprüngli-

chen Werthe verlieren muß, denn wenn sonst zwei Achtel den Werth eines Viertels haben, so gehören hingegen bei der Triole drei Achtel zu einem Viertel, und mithin müssen diese drei Noten auch in eben der Zeit gespielt werden, binnen welcher man sonst nur zwei Noten derselben Gattung spielt. Demnach haben in einer Triole z. B. drei Viertel nur den Werth von sonst zwei Vierteln oder einer halben Note, drei Sechzehntel den Werth von einem Achtel u. s. w. Auch die untermischten Pausen werden so eingetheilt. — In der Notenschrift erkennt man die Triolen gewöhnlich daran, daß eine 3 über der Notenfigur steht, und daher jene gar wunderliche Erklärung mancher Musiklehrer, daß eine Triole drei Noten seyen, über welchen eine 3 geschrieben stehe. Diese Ziffer 3 kann eben so gut auch wegbleiben und die Triole besteht gleichwohl; das sicherste Kennzeichen für das Vorhandenseyn einer Triole ist daher die rhythmische Einkleidung eines Taktes: kommen z. B. im Viervierteltakte in einem Takte sechs Viertelsnoten vor, so müssen nothwendig zwei Triolen darin enthalten seyn, denn anders ließe sich das Daseyn derselben nicht erklären, und müssen jedesmal drei der Viertel in der Zeit von sonst zweien, oder zusammen die sechs Viertel in der Zeit von vier gespielt werden.

Im Vortrage haben die Triolen das Charakteristische, daß jedesmal ihre erste Note, es mag damit eine gute Taktzeit anfangen oder nicht, einen leichten und immer sich gleichen Accent bekommt.

Dadurch auch unterscheiden sich die Triolen hauptsächlich von den Sextolen (wie wir nachgehends ersehen werden), wenn beide in einer und derselben Notengattung gebildet werden. Fehlt in einer Triole die erste Note (steht eine Pause an deren Stelle), so fällt natürlich auch dieser ihr

Accent zwar weg, aber ihre sonstige rhythmische Anordnung bleibt demungeachtet dieselbe.

Die Sextole entsteht dadurch, daß eine Note längern Zeitverhalts in sechs kürzere statt sonst eigentlich vier Noten von gleichem Zeitwerthe getheilt wird, und das kann nicht anders geschehen, als daß ebenfalls, wie bei der Bildung einer Triole, jede Note ein Drittheil von ihrem ursprünglichen Werthe verliert, denn Sechstelnoten haben wir so wenig als Drittelnoten. Deshalb wird nun auch eine Sextole in Absicht auf ihre rhythmische Eintheilung gespielt wie eine doppelte Triole, gleichwohl aber unterscheidet sie sich doch sehr merklich von dieser dadurch, daß sie auf der vierten Note nicht einen gleich schweren, sondern einen viel leichtern Accent bekommt als auf der ersten.

In der Notenschrift kündigt sich, ähnlich der Triole, die Sextole, außer der Taktfüllung an sich, in der Regel auch an durch eine 6, welche über die Noten gesetzt wird, und wie es sich in dieser Beziehung mit der Sextole eben so verhält wie mit der Triole, so auch in jeder noch übrigen, z. B. daß die Sextolennoten auch mit Pausen an jeder beliebigen Stelle untermischt seyn können u. s. w.

Auf gleiche Weise wie die am häufigsten vorkommende Triole oder Sextole lassen sich auch noch andere solche rhythmische Gruppen oder Figuren bilden, als Quintole, Septimole, Novemole, Decimole, Undecimole u. s. w., indem wir eine Note größerer Gattung in fünf, sieben, neun, zehn, eilf und noch mehr gleiche Theile theilen. Bei der Quintole sind betreff des Zeitwerthes die fünf Noten gleich vier, also hat z. B. eine Quintole von Sechszehntelnoten den Werth von vier Sechszehnteln oder eines Viertels; bei der Septimole sind die sieben Noten gleich vier derselben Gattung, so daß eine Septimole von Sechszehnteln z. B. den Werth hat eines Viertels (vier Sechszehntel); bei

der Novemole, Decimole und Undecimole und den weiter zähligen Figuren sind die neun, zehn, eilf ꝛc. Noten immer gleich acht derselben Gattung: eine Novemole von Sechszehnteln hat den Werth von acht Sechszehnteln oder einer halben Note, eine Decimole eben so, und eine Undecimole nicht minder, nur daß bei der ersten neun, bei der zweiten zehn und bei der dritten eilf ꝛc. Töne in ein und derselben Zeit gehört werden müssen.

Die Bildung dieser Art Figuren, die gewöhnlich nur im schnellsten Vorübergehen vorkommen, ist willkührlich, und sie wird gemeiniglich blos angewendet, um von einem Tone zu einem andern in stufenweiser Folge zu gelangen. Daher erhält im Vortrage auch nur der erste Ton derselben einen merklichen Accent, und werden die übrigen Töne so gleichmäßig leicht als möglich, ohne besondere Hervorhebung des einen oder andern, gespielt.

Worin alle diese rhythmischen Figuren, von der Triole an, übereinstimmen, ist vor Allem, daß ihnen immer nur eine Harmonie zum Grunde liegt, und somit während ihrer Zeitdauer niemals auch noch ein zweiter und zwar von dem ersten verschiedener Accord, eine andere Harmonie, berührt werden kann. Daraus folgt dann ferner, daß sie niemals auch die Dauer eines vollen Taktes, sondern höchstens nur eines Takttheiles einnehmen. Und je geschwinder auch die Bewegung ist, was bei solch' kurzer Dauer besonders bei den größern Figuren nothwendig wird, desto weniger stören sie das Taktgefühl und den Rhythmus, weil man die etwas unnatürliche und ungewohnte Eintheilung dann nicht so deutlich bemerkt. Indessen trifft man auch wohl auf Fälle, selbst bei den bewährtesten Componisten, wo gegen beide diese Regeln gefehlt wird. Welche geringe Befriedigung, ja welche unangenehme Berührung unserem Gefühle aber dadurch widerfährt, kann ein Jeder an sich selbst wahrnehmen, und nur,

wenn dies Entgegenstreben gegen alles natürliche Gesetz vornehmster Zweck des Ausdrucks ist, was besonders in komischen Musikstücken wohl bisweilen vorkommen kann, läßt sich eine solche Eintheilung entschuldigen.

Endlich bieten alle diese Figuren, eben wegen ihrer rhythmisch ungewöhnlichen Eintheilung, und namentlich beim Zusammenspiel mehrerer Stimmen, wo die eine oder andere Stimme nicht in gleichen Figuren, sondern mit natürlichster und systemgleicher Eintheilung der Noten fortschreitet, dem richtigen Vortrage gar mancherlei Schwierigkeiten, selbst die Triole, die einfachste unter allen, nicht ausgenommen. Nehmen wir z. B. an, in einem Tonstücke für Clavier, wo beide Hände zusammenwirken, kommen in der einen Achtelstriolen in der andern aber natürliche Achtelsnoten vor: das letzte Triolenachtel mit dem zweiten eines jeden Viertels hier zusammentreffen zu lassen, ist falsch, weil alsdann das erste Achtel zu viel und das zweite zu wenig Werth erhält, und in dem Maaße zwar, daß in der obern Stimme eben so wohl als in der untern, nur dort mit Pausen unterbrochene Triolen entstehen. Bei systemgleicher Theilung des Notenwerthes muß dieser auch vollkommen gleichmäßig inne gehalten werden, und bei triolenartiger wie jeder andern Theilung nach Figuren wieder je nach Beschaffenheit der Figur selbst. Ist das nun auch nicht so leicht zu treffen, so hilft Uebung und Ausdauer doch bald zum Ziele.

Unter der zweiten Hauptgattung von Figuren, denjenigen mehr melodischen Charakters, begriff ich und begreifen die Meisten in der Regel nur die verschiedenen Arten von Vor- und Nachschlägen, die beide, im Allgemeinen angeschaut, größtentheils ein Werk des Geschmacks sind, weshalb sich sehr schwer darüber allgemeine und für jeden möglich vorkommenden Fall gültige Regeln aufstellen lassen.

Vorschlag, italienisch Appoggiatura, französisch Porte de voix, nennen wir nämlich zwar jeden Ton, welcher zur Verzierung der Melodie, deren besonderer Zweck außerdem noch seyn kann: Zusammenhang, größerer Reiz, mehr Lebhaftigkeit und Fluß des Gesanges ꝛc., eine Zeitlang an die Stelle eines Haupttones tritt, ehe dieser erscheint. Gewöhnlich wird derselbe durch eine kleinere Note als der Hauptton selbst angedeutet. Nun frägt es sich aber: 1) wo überhaupt ein Vorschlag angebracht werden kann? — 2) welche Geltung er in jedem Falle bekommt? — und 3) wie, auf welche Art er vorgetragen werden muß? —

Was die erste Frage anbelangt, so kommen wir am meisten in den Fall, keine allgemein gültige und specielle Regeln darüber geben zu können. Hier entscheidet vornehmlichst der Geschmack. Doch sind ziemlich alle Tonlehrer darüber einverstanden, daß sich am schicklichsten an solchen Stellen Vorschläge anbringen lassen, einmal wo nach mehreren kurzen Noten eine etwas lange folgt, die auf einen guten Taktheil fällt und ein consonirendes Intervall in der Harmonie bildet; ferner zwischen einer absteigenden Terz, besonders vor dem sogenannten Schlußtriller eines Abschnittes; dann vor der Schlußnote ganzer und halber Tonschlüsse; vor Fermaten u. s. w. Von keiner guten Wirkung ist ein Vorschlag allemal zu Anfange eines Tonstückes, vor der ersten Note nach einem größeren oder kleineren rhythmischen Ruhepunkte, nach einer Pause, vor manchen Dissonanzen, und wenn nothwendig durch den Vorschlag eine gewisse Härte in der Harmonie entsteht. Doch kann die beabsichtigte Wirkung, die Beschaffenheit des Darstellungs-Objekts und des Ausdrucks auch in diesen Punkten manche Ausnahmen, ja bisweilen sogar das offenbare Gegentheil nöthig machen.

Hinsichtlich der zweiten Frage sind wir besser daran:

hier lassen sich ziemlich ganz bestimmte Regeln aufstellen. — Zunächst ist in dieser Beziehung zu merken, daß alle Vorschläge, ohne Ausnahme, in die Zeit der folgenden Hauptnote fallen, diese also so viel in ihrem Zeitwerthe verkürzen, als sie selbst zu ihrer Ausführung bedürfen, die dann hinsichtlich der Dauer des Vorschlagtones eine verschiedene ist. Es giebt nämlich zweierlei Arten von Vorschlägen: sogenannte lange oder veränderlich lange, und kurze oder unveränderlich kurze*. Der Zusatz veränderlich und unveränderlich kommt daher, weil jene langen Vorschläge veränderlich oder verschieden sind hinsichtlich ihrer Dauer oder Zeitgeltung, diese kurzen aber immer dieselbe Zeitdauer haben, d. h. stets so kurz als möglich angegeben werden, weshalb sie auch wohl Zwickvorschläge heißen. — Die verschiedene Dauer eines langen Vorschlags, den Andere auch wohl Vorhalt nennen, ist eine dreifache: vor einer Note, welche sich in zwei gleiche Theile theilen läßt, bekommt der lange Vorschlag die halbe Geltung der Hauptnote; vor einer dreitheiligen Note, also vor jeder Note mit einem Punkte neben sich, bekommt der lange Vorschlag die volle Geltung der Hauptnote und dieser bleibt nur noch der Werth des Punktes, und vor einer Note endlich, an welche noch eine gleich hohe durch einen Bogen gebunden ist, bekommt der Vorschlag ebenfalls die volle Geltung der Hauptnote, und diese den Werth der daran gebundenen Note. — Ob ein Vorschlag von unten oder oben geschieht, weit oder nah entfernt von der Hauptnote liegt, thut bei alle Dem Nichts zur Sache, und hat höchstens nur darauf Einfluß, ob überhaupt der Zweck des Vorschlags dadurch erreicht wird. Eben so ist es einerlei, in welcher Stimme bei einer

* Der Doppelvorschlag (Vorschlag von zwei Noten) gehört nicht hieher, sondern unter die Manieren. Hier ist blos von dem einfachen Vorschlage, dem Vorschlage von blos einer Note, die Rede.

mehrstimmigen Musik ein Vorschlag vorkommt: immer bezieht er sich nur auf den Ton, vor welchem er steht, und übt auf keinen andern irgend einen Einfluß.

Die dritte Frage endlich, wie ein Vorschlag vorgetragen werden muß? läßt sich am kürzesten mit folgenden drei Hauptpunkten beantworten: a) jeder lange Vorschlag muß stärker angegeben werden als sein Hauptton selbst, indem er mit Beginn der Zeit dieses eintritt, und also auch demselben den ihm gebührenden Accent abnimmt; b) jeder Vorschlag muß an seinen Hauptton angeschleift werden, er mag mit diesem durch eine sogenannte Ligatur, einen Bogen, verbunden seyn oder nicht, und c) die kurzen Vorschläge endlich geben der Hauptnote einen noch größeren, stärkeren Accent, als diese für sich eigentlich besitzt, und müssen daher so leicht, als es irgend nur die Deutlichkeit zuläßt, vorgetragen, abgeschnellt werden.

Nun kommt es jedoch noch darauf an, woran wir einen kurzen und woran einen langen Vorschlag erkennen. Neuerer Zeit pflegt man die kurzen Vorschläge gewöhnlich nur durch einen Queerstrich durch den Fuß oder Hals der kleinen Note zu bezeichnen; allein immer geschieht dies dennoch nicht, und zumal fehlt in älteren Notenwerken diese Bezeichnungsweise gänzlich. Man merke sich daher: kurz ist ein Vorschlag in allen folgenden Fällen: a) vor einer Note, welche sich mehreremale unmittelbar nach einander wiederholt; b) vor einer Note, nach welcher mehrere von gleicher Geltung folgen; c) vor kurz abzustoßenden oder sogenannten stockirten Noten; d) zwischen zwei Hauptnoten, die einen Sprung oder ein großes Intervall ausmachen; e) zu Anfang eines Tonstücks oder einer Periode, auch nach Pausen; f) vor gerückten (Rückungen) oder synkopirten Noten; g) vor punktirten Noten in etwas geschwinder Bewegung; h) meistens auch vor Noten, nach welchen ein Ruhepunkt

oder Einschnitt folgt, besonders wenn durch einen langen Vorschlag hier eine Monotonie entstände; i) wenn die Melodie oder der Gesang eine Stufe steigt und dann wieder um eben so viel fällt; k) vor mehreren auf- und absteigenden geschleiften Secunden; l) zwischen Terzen im Absteigen; m) vor zweigliederigen Figuren; n) vor Triolen und anderen drei- oder mehrgliederigen Figuren; o) vor einer Note, nach welcher zwei um die Hälfte kürzere folgen; p) wenn die Vorschlagsnote oder der Vorschlagston nicht zu der Tonart gehört, in welcher die Modulation sich eben befindet; und endlich q) meistens auch alle Vorschläge, die weiter als um eine Secunde von der Hauptnote entfernt sind, also eine Terz, Quarte, Quinte oder irgend noch ein größeres Intervall zu derselben ausmachen, und namentlich wenn sie von unten geschehen. In allen andern Fällen sind die Vorschläge lang und müssen als solche behandelt werden.

Den geraden Gegensatz von Vorschlägen bilden, betreff ihres Zusammentritts mit der Hauptnote, die Nachschläge, die in einer, aus gewissen durchgehenden oder Neben- und meistens in der Notenschrift durch kleinere Noten angedeuteten Tönen zusammengesetzten Figur bestehen, welche einer Hauptnote zur Verzierung angehängt wird, und daher auch mit ihrem Zeitwerthe allemal noch in die Dauer der unmittelbar vorhergehenden Hauptnote fällt.

Uebrigens giebt es einfache und doppelte Nachschläge, jene bestehen nur aus einem, diese aus zwei Tönen. Nachschläge, welche aus mehr als zwei Tönen bestehen, giebt es nicht. Welches Intervall sie nun aber bilden, ob sie weit oder nah von dem Haupttone entfernt liegen, ist einerlei, wenn sie überhaupt nur ihren Zweck erfüllen, welcher ist: die Melodie sangbarer und deshalb zusammenhängender und zu einfache Tonfolgen in kurzer Verzierung angenehmer

zu machen. Am schicklichsten finden sie deshalb zwischen auf- und absteigenden Secunden statt, und geschieht hier der Nachschlag von unten, so nennen Einige ihn auch wohl Ueberwurf oder Ueberschlag, so wie im entgegengesetzten Falle den Rückfall oder Unterschlag. Wie er aber beschaffen ist oder geschehen mag, von unten oder oben, sein Vortrag bleibt immer ein an die Hauptnote angebundener, angeschleifter.

Als zur dritten Hauptgattung der musikalischen Figuren, den harmonischen oder vielmehr den mehr harmonischen Charakters, gehörig bezeichnete ich allein die sogenannte Zergliederung der Accorde. Es ist diese eine solche Behandlung der einzelnen Tonbestandtheile eines Accords, daß dieselben nicht auf einmal oder zugleich, in einem Zeitmomente, erklingen, sondern nach einander erscheinen, was nun aber während derselben Zeit geschehen muß, als der Accord für sich Geltung oder Werth hat. Doch für die Art der Zergliederung giebt es keine bestimmte Norm; hier gilt nur die allgemeine Regel des Geschmacks; und für die Mannigfaltigkeit derselben fast gar keine Gränze. Zu bemerken ist daher nur noch, daß vornehmlich diese Zergliederung der Accorde das Mittel ist, aus welchem die mancherlei Figuren in einer blos begleitenden Harmonie entstehen.

Die vierte Hauptgattung der Figuren, die rhetorischen, finden in der Regel zwar keine Anerkennung bei den Musiklehrern, und sträubt man sich auch nicht gegen ihre Geltung, so nimmt man doch wenig oder gar keine Rücksicht auf ihre Erklärung und ihren Sinn; da sie aber ihren Grund lediglich im menschlichen Empfindungs- und Vorstellungsvermögen haben, dieses Vermögen aber eben dasjenige des menschlichen Geistes ist, auf welches unsere Kunst vornehmlich zu wirken hat, so müssen sie nothwendig auch, wenigstens so weit sie nicht der bloßen Verstandesseite angehören, also rein

logisch sind, in der Tonkunst anwendbar und wirksam seyn. Und in der That hat allerdings auch die Musik, wie jede Rede — um sofort die rhetorischen Figuren selbst namhaft zu machen — ihre Wiederholung einzelner Sätze oder Tongruppen, ihre Steigerung (einmal durch blos dynamische Verstärkung, als crescendo und forte, dann durch beschleunigte Bewegung, gehäuftere und concentrirtere Tonmasse, Erhebung oder Vergrößerung der Melodie, Kräftigung der Harmonie u. s. w.), ihre Declimax durch die entgegengesetzten Figuren, ja sogar ihre Parenthese und Anderes mehr, die letztere, die Parenthese, auch nicht blos in Vocalsätzen etwa, wo schon der Text sie verständlich macht, sondern auch in Instrumentalmusiken durch unzweideutige Unterbrechung einer innerlich tief zusammenhängenden Melodie mittelst eingeschobener Zwischensätze.

Als lediglich dem Vorstellungsvermögen und dem Gefühle angehörend, sind die rhetorischen Figuren auch nicht so sehr als die übrigen Gattungen von Figuren blos oder hauptsächlich doch ein Werk des Geschmacks, sondern sie dienen mehr als diese zur Erläuterung und Vervollständigung des eigentlichen Sinnes und Inhalts der Melodie und Harmonie; sind nicht bloße Verzierung und sinnliche Ausschmückung, sondern nothwendig zur größern Klarheit und Vollständigkeit des in dem Satze ausgesprochenen Gedankens, indem sie demselben auch seine mancherlei Nebenbeziehungen zufügen, sein Verhältniß sowohl in sich selbst als zu Verwandtem und Entgegengesetztem erläutern u. s. w., auch wohl lediglich seine ganze Kraft und Fülle, Bedeutung u. s. w. ans Licht stellen, und somit zum Hauptausdrucke selbst, und nicht blos zu seiner ästhetischen Form, wesentlich beitragen.

§. 19.

Von den Manieren oder musikalischen Verzierungen im engern Sinne des Worts.

Sehr nah, ja so nah verwandt mit den so eben betrachteten Figuren sind die mancherlei Manieren in der Musik, daß viele von diesen geradezu unter die Classe jener gerechnet werden; doch verbindet man mit dem Worte Manier in der Musik auch noch einen andern weitern Begriff, und so hat theils das Bestreben nach bestimmterer Unterscheidung, theils auch die Gewohnheit sie, die Manieren, zu einem ganz besondern und in sich abgeschlossenen Gegenstande der allgemeinen Musiklehre erhoben.

Manieren sind uns nämlich insbesondere: 1) gewisse größere oder kleinere Verzierungen einfach melodischer Hauptnoten, und dann 2) auch die wirklichen Handlungsweisen eines Künstlers, oder das, was wir bei dem Componisten Styl und bei dem praktischen Künstler auch Schule nennen.

Beide Arten von Manieren in der Musik lassen sich noch bestimmter auch durch ein einziges Wort von einander unterscheiden, indem wir die erste Gattung als eigentlich objektive, und die zweite Gattung als subjektive Manieren bezeichnen.

§. 20.

Fortsetzung.

Die objektiven Manieren oder jene gewissen kleineren oder größeren Verzierungen einfach melodischer Hauptnoten zerfallen in zwei Classen: wesentliche und unwesentliche oder willkührliche, wie die der zweiten Classe bisweilen auch genannt werden.

Wesentliche Manieren sind diejenigen, welche meistens von dem Componisten selbst vorgeschrieben werden.

Dieselben dürfen niemals zu häufig vorkommen, am allerwenigsten in Tonstücken von traurigem, schmerzlichem, schwermüthigem, ernstem, unschuldigem, sanftem, zufriedenem Charakter, denn oft wird in solchem Falle durch eine einzige zur Unzeit angebrachte Manier die ganze beabsichtigte Wirkung verfehlt oder wenigstens doch eine immer tadelnswerthe Manierirtheit erzielt. Eben deshalb müssen ferner auch nur solche Manieren gewählt werden, welche dem Charakter des Tonstücks entsprechen. In einem Largo z. B. müssen viele Triller, Mordenten, Schneller und dergl. zweckwidrig und daher lächerlich erscheinen, während ein punktirter Anschlag, Schleifer, Vorschlag und der Art Manieren oft von der herrlichsten Wirkung seyn können.

In Ansehung der geschwinderen oder langsameren Ausführung der Manieren muß ebenfalls, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, sich nach dem Charakter und vorzüglich nach dem Tempo des Tonstücks gerichtet werden. Im Allegro z. B. muß der Triller geschwinder gespielt werden als im Adagio. Nicht minder erfordert z. B. der punktirte Schleifer, der Anschlag ꝛc., bald eine geschwindere, bald eine langsamere Ausführung, je nachdem das Tonstück einen ernsten und traurigen oder fröhlichen und munteren Charakter hat, das Tempo langsam oder schnell ist.

Um Einförmigkeit zu vermeiden, muß auch eine passende Abwechselung unter den verschiedenen Manieren statt finden; doch versteht es sich von selbst, daß auch in dieser Rücksicht der Charakter des Tonstücks nicht aus den Augen gelassen werden darf, und nächst dem hat man sich bei der Auswahl auch noch, wenigstens einigermaßen, nach der Geltung der Hauptnoten zu richten, denn bei längeren Noten ist eine größere Manier mehrentheils zweckmäßiger als bei kürzeren.

Alle wesentlichen Manieren, nur eine gewisse Art des Doppelschlags ausgenommen, erhalten ihre Dauer ꝛc. jedes-

mal von der unmittelbar folgenden Hauptnote, d. h. sie fallen in die Zeit dieser ihrer Hauptnote. Daher dürfen sie denn auch nicht eher eintreten, als bis der an ihrer Stelle durch die Hauptnote bezeichnete Ton selbst eintreten würde. Zwar giebt es Musiklehrer, welche nicht nur die kurzen Vorschläge, sondern ziemlich alle Manieren, ähnlich den Nachschlägen, noch in die Zeit der jedesmal vorhergehenden Note und der Pause eintreten lassen; aber das ist falsch, denn es können dadurch nicht allein Mißharmonien, sondern sogar völlige Harmonienfehler entstehen. Auch ist eine solche Vortragsweise bisweilen gar nicht möglich.

Kommen Versetzungszeichen in einem Takte vor, so beziehen sich dieselben nicht blos auf die Hauptnote, sondern auch auf die Noten und Zeichen der Manieren.

Eingetheilt werden sie, diese wesentlichen Manieren, in einfache und zusammengesetzte. Unter einfachen Manieren verstehen wir einmal solche, welche in den Tonstücken selbst durch kleine Noten, und dann solche, welche hier durch Zeichen vorgeschrieben werden. Jene sind z. B. der Doppelvorschlag oder Anschlag, Schleifer, Schneller; diese der Triller in allen seinen verschiedenen Arten, Mordent, Zusammenschlag, Battement, Doppelschlag, Schwellton und Glockenton. Und zusammengesetzte Manieren, welche ebenfalls theils durch kleine Noten, theils durch Zeichen angedeutet werden, sind unter anderen: der geschnellte und prallende Doppelschlag, die Bebung oder das Tremolo, Arpeggio, Zurückschlag u. s. w.

Der Doppelvorschlag oder Anschlag entsteht, wenn vor einer Hauptnote zwei Vorschläge, einer von unten und der andere von oben, unmittelbar nach einander angebracht oder zusammengesetzt werden. Er wird auf zweierlei Art gebraucht, nämlich kurz und lang. Im erstern

Falle heißt er gemeiniglich der unpunktirte oder, wenn keine Verwechselung zu befürchten ist, auch wohl nur schlechtweg der Anschlag; und auf die zweite Art gebraucht wird er der punktirte oder verlängerte Anschlag genannt.

Der kurze oder unpunktirte Anschlag besteht am gewöhnlichsten aus dem nächsten Tone unter und über der (folgenden) Hauptnote, wenigstens bleibt der zweite oder höhere Vorschlag immer unverändert, nämlich die Secunde von dem Haupttone. Nur der erste Vorschlag ist in Ansehung seines Ortes veränderlich, denn bisweilen wird bei dieser Manier die vorhergehende Hauptnote wiederholt und dann können Anschläge entstehen, deren beide Töne sich wie eine Quarte, Quinte ꝛc. zu einander verhalten.

Im Vortrage erhält die Hauptnote selbst immer einen etwas stärkern Accent. Die geschwindere oder langsamere Ausführung hängt größtentheils von der Lage der ersten kleinen Note ab: steht diese nur eine Stufe tiefer als die Hauptnote, so wird die ganze Manier immer sehr schnell gespielt; steht sie aber um mehrere Stufen tiefer als die Hauptnote, so ist die Ausführung etwas langsamer. Angebracht wird der unpunktirte Anschlag am gewöhnlichsten und schicklichsten vor einer wiederholten Hauptnote, besonders wenn eine tiefere oder ein Sprung aufwärts darauf folgt; außerdem auch bei aufsteigenden Secunden, und zwar vor der jedesmaligen nächsten Note, nach welcher die Melodie wieder fällt, oder wenigstens nicht höher steigt; in langsamer Bewegung auch vor Quarten und Septimen, und vor oder nach Einschnitten. Uebrigens darf, eben um des starken Accents willen, den die Hauptnote durch ihn erhält, dieser Anschlag auch nur in einer guten, accentuirten Taktzeit statt haben, und nicht etwa auf Taktgliedern, die in eine schlechte Taktzeit fallen.

Der lange oder punktirte Anschlag, der aus einem veränderlich langen und unveränderlich kurzen Vorschlage besteht, kann nur in langsamer oder doch sehr gemäßigter Bewegung vorkommen, weil er jederzeit eine mehr oder weniger langsame Ausführung erfordert, je nachdem der in dem Tonstücke herrschende Charakter mehr oder weniger zärtlich, traurig ꝛc. ist.

Wie der kurze steht auch dieser lange oder punktirte Anschlag meistens vor einer steigenden Secunde, nach welcher die Melodie wieder fällt; seltener vor wiederholten Noten und zwischen zwei Tönen, die sich wie eine übermäßige Quarte zu einander verhalten. Aber nie kann diese Manier vor einer blos durchgehenden Note statt finden.

Der Schleifer, französisch Coulé, besteht unabänderlich aus stufenweise auf einander folgenden mehreren Vorschlägen, die jedesmal — wie schon der Name sagt — an die Hauptnote angeschleift werden müssen. Es giebt aber zwei Hauptarten von Schleifern, nämlich kurze oder unpunktirte und lange oder punktirte. Die erste Art ist entweder aus zwei oder aus drei kurzen Vorschlägen zusammengesetzt, welche gewöhnlich durch kleine Noten angedeutet werden.

Der unpunktirte Schleifer von zwei Tönen kommt im Auf- und Absteigen vor, doch ist die letztere Gebrauchsweise etwas seltener als die erste. In beiden Fällen übrigens muß er ziemlich geschwind ausgeführt werden, und er steht am häufigsten zwischen zwei Tönen, die sich wie eine Quarte zu einander verhalten, besonders wenn hernach eine tiefere oder wenigstens keine höhere Note folgt. Uebrigens findet der Schleifer außerdem auch wohl vor mehreren steigenden oder fallenden Secunden, steigenden Quinten und Sexten statt, wiewohl er in solchen Fällen häufig auch ausgeschrieben, d. h. als Hauptnoten behandelt wird, und er

kann sowohl auf eine gute als eine schlechte Taktzeit fallen, wenn die Hauptnote in dieser nur einigermaßen Geltung hat. — Der kurze Schleifer von drei Tönen erfordert eine der jedesmal herrschenden Empfindung ꝛc. angemessene, und folglich eine sehr verschiedene Ausführung. Geschwind und stark wird er vorgetragen, wenn das Tonstück einen muntern Charakter hat, im Gegentheil aber matter und langsamer. Doch darf im letzteren Falle der Hauptnote nie mehr als höchstens die Hälfte ihres eigentlichen Zeitwerths dadurch entzogen werden. Im Uebrigen theilt er alle Eigenschaften des Schleifers von blos zwei Noten.

Der lange oder punktirte Schleifer ist größtentheils nur in Tonstücken von zärtlichem, gefälligem ꝛc. Charakter vor einer etwas langen Hauptnote gebräuchlich.

Blos der erste durch das punktirte Nötchen bezeichnete Ton wird stark angegeben, die folgenden beiden Töne trägt man schwächer und schmeichelnd vor. Da der erste Ton dieser Manier im Grunde ein veränderlicher Vorschlag ist, so folgt daraus, daß die Dauer desselben veränderlich seyn muß; und dies ist in der That auch mehr, als bei irgend einer andern Manier der Fall, denn die Hauptnote selbst erhält höchstens nur die Hälfte, oft aber einen noch weit kleineren Theil von ihrer Geltung. Steht ein solcher Schleifer vor einer punktirten Hauptnote, so erhält er gewöhnlich zwei Theile von deren Geltung, und der Hauptnote bleibt nur der Werth ihres Punktes. Ist an die punktirte Note noch eine andere und zwar gleichhohe gebunden, so fällt auf den ersten Ton des Schleifers nicht nur der völlige Werth der ersten, sondern überdies auch noch ein kleiner Theil von der Geltung der zweiten Hauptnote. Daher findet man diesen Schleifer auch bei allen Arten von Sprüngen der Melodie, in Secunden, Terzen, Quarten, Quinten und Sexten, jedoch

immer nur in einer guten oder accentuirten Taktzeit, weil sein erster Ton einen besondern Accent haben muß.

Der Schneller, französisch Pincé renversé, besteht aus dem vorgeschriebenen Tone selbst und aus der Secunde desselben. Gewöhnlich wird er durch zwei kleine Nötchen angedeutet, bisweilen aber auch durch ein Zeichen, dessen Erklärung aber, wie die aller übrigen hieher, zu der Lehre von den Manieren gehörigen Zeichen, in eine eigentliche musikalische Grammatik gehört. Immer wird er sehr schnell gespielt.

Eine Abweichung von diesem Vortrage findet niemals statt, und am häufigsten kommt der Schneller vor einer wiederholten Note, besonders wenn eine tiefere darauf folgt, oder zwischen mehreren fallenden Secunden ꝛc. vor, nur darf er niemals vor einer blos durchgehenden Note angebracht werden.

Der Triller, italienisch Trillo, französisch Tremblement, besteht aus einer mehrmaligen geschwinden Abwechselung zweier Töne, die sich, der Vorzeichnung oder den beigefügten Versetzungszeichen gemäß, wie eine große oder eine kleine Secunde zu einander verhalten. Der tiefere von diesen beiden Tönen ist der vorgeschriebene Hauptton, über welchem das Zeichen des Trillers steht, der höhere der nichtvorgeschriebene Hülfston. Beide Töne müssen übrigens gleich deutlich und gleich stark vorgetragen und intonirt werden, eben so auch keiner mehr Zeitwerth erhalten als der andere. Die Schnelligkeit des Vortrags läßt sich nicht genau bestimmen, weil dieselbe von noch manchen andern zufälligen Umständen abhängt. Im Allgemeinen möchte in dieser Beziehung die Regel gelten, daß die beiden Töne immer so schnell als möglich auf einander folgen müssen. In Ansehung der Stärke und Schwäche des Vortrags hat man sich eines Theils nach dem Charakter des Tonstücks überhaupt, andern Theils und insbesondere nach der jedesmal auszuführenden Stelle zu richten. Erfordert diese nämlich eine aus-

nehmende Kraft, so muß auch der Triller stark vorgetragen werden und umgekehrt. Uebrigens ist der Triller in jeder Beziehung eine der schwersten Manieren, und verlangt daher viele und beharrliche Uebung.

Gewöhnlich unterscheidet man vier besondere Arten desselben: 1) den sogenannten gemeinen oder ordentlichen, eigentlichen, langen, ganzen Triller ohne und mit Nachschlag; 2) den Triller von unten; 3) den Triller von oben; 4) den kurzen, halben oder Pralltriller. Jeder dieser vier verschiedenen Triller hat sein besonderes Zeichen, obschon viele Componisten den einen wie den andern gemeinhin durch tr. oder auch blos + über der Hauptnote andeuten.

Der gemeine Triller ohne Vorschlag wird gewöhnlich mit Anfang des Hülfstones ausgeführt, und er kann überall vorkommen, wenn gleich man bei längern Noten lieber den Triller mit Nachschlag anwendet. Dieser Nachschlag besteht in einer Verzierung von zwei Tönen am Ende des Trillers, die entweder durch Noten oder durch ein krummes Häckchen, auch einen Strich am Ende des gewöhnlichen Trillerzeichens angedeutet werden. Soll der Nachschlag seinem Zwecke entsprechen, d. h. dem Triller mehr Leichtfertigkeit geben, so muß er auch sehr schnell vorgetragen werden, wenigstens eben so schnell als der Triller selbst, und die eigentlichen Nachschlagstöne sind: der Ton unter dem Haupttone und dieser selbst. Soll dabei von der Vorzeichnung abgewichen werden, so wird und ist dies je nach Umständen durch ein Versetzungszeichen über oder unter dem Trillerzeichen angedeutet. Das darüber stehende bezieht sich auf den Hülfston des eigentlichen Trillers, und das darunter stehende auf den Hülfston des Nachschlags. Uebrigens wird der Nachschlag bei Trillern auf langen Tönen nicht immer durch Zeichen angedeutet, vielmehr pflegen die Componi-

sten hier vorauszusetzen, daß der Triller ohnedies mit Nachschlag ausgeführt wird.

Eine ganze Reihe von auf- oder absteigenden Trillern, d. h. wo auf jedem Tone ein Triller gemacht werden muß, nennen wir eine Trillerkette, italienisch Catena di trilli. Am häufigsten wird eine Trillerkette im Aufsteigen der Töne angewendet, und es kann hierbei jeder besondere Triller auch seinen Nachschlag haben.

Der Triller mit Zusatz von unten, oder gewöhnlich nur der Triller von unten genannt, bekommt vorn noch einen Zusatz von zwei Tönen oder Vorschlägen, welche dieselben sind, die wir vorhin als Nachschlagsnoten des Trillers kennen lernten. Daher bekommt, zu seiner Bezeichnung, das Trillerzeichen auch dasselbe Häkchen vorn, welches es am Ende hat, wenn der Nachschlag angedeutet werden soll. Neuerer Zeit jedoch wird dieser Zusatz, der gleichsam die Verbindung eines Schleifers mit einem Triller ausmacht, aus eben diesem Grunde meist mit kleinen Noten vorgeschrieben. Dieser Triller kann nun auch hinten noch einen Nachschlag haben, und hat solchen bei längerer Dauer gewöhnlich auch.

Der Triller von oben oder mit Zusatz von oben ist ganz das Gegentheil vom Triller mit Zusatz von unten.

Auch ist hier noch einer eigenen Art von Trillern zu erwähnen, welche besonders bei verzierten Cadenzen stattfindet. Man pflegt hier nämlich dem Endigungstriller noch einen andern vorauszuschicken, der eine Stufe tiefer liegt, um auf diese Art unvermerkt in den eigentlichen Schlußtriller überzugehen, wobei man denn auch wohl den tiefern Ton während des Trillers um eine Stufe erhöhen kann. Einige nennen einen solchen Triller den vorausgeschickten oder Cadenztriller. — Wird auf zwei Noten zugleich ein Triller ausgeübt, so heißt derselbe ein Doppeltriller. — Wenn man von einem Bockstriller reden hört, so wird darunter

scherzhafter Weise einmal jeder falsch vorgetragene Triller verstanden, dann insbesondere der falsch intonirte oder ungleiche Triller, wenn die Töne desselben nicht rein zu einander stimmen, die große oder kleine Secunde des Hülfstones also zu hoch oder zu tief genommen und der Triller selbst nicht in gleichmäßig schneller Folge seiner beiden Töne auf einander vorgetragen wird.

Der Pralltriller, die letzte Gattung von Trillern endlich, der auch wohl kurzer oder halber Triller, von Einigen auch, aber unrichtig, Abzug, und von Anderen Schnellzer (wohl von schnellen) genannt wird, ist eine in manchen Fällen höchst charakteristische und zum Ausdruck wesentlich nothwendige Manier, die aber in der richtigen Ausführung manche Schwierigkeit hat. Namentlich gehört viele Fertigkeit und eine besondere Schnellkraft derjenigen Theile, mit welchen man spielt, dazu, einen Pralltriller recht deutlich und mit der gehörigen Schärfe und Geschwindigkeit herauszubringen. Er ist nämlich ein wirklicher Triller mit nur einmaliger Abwechselung des Haupttones mit dem Hülfstone, also von sehr kurzer Dauer.

Gewöhnlich ist der Vortrag geschleift, und dadurch gerade ist dieser Triller von dem Schneller unterschieden, mit dem er sonst viele Aehnlichkeit hat; indeß muß immer doch der letzte Hülfston etwas hervorgehoben, abgeschnellt werden. Insbesondere pflegt man den Triller gern über der dritten Note einer solchen viergliedrigen Figur, die aus einem Sprunge und drei stufenweis absteigenden Noten besteht, und bei Einschnitten anzubringen. Doch unterliegt diese Regel auch häufig Ausnahmen. — Steht über einer mit einem Ruhezeichen versehenen Note ein Pralltriller, so wird der vorhergehende Ton lange ausgehalten und der Triller selbst wird nur schwach vorgetragen. Endlich kann ein Pralltriller auch, wie der gewöhnliche Triller, mit einem Zusatze von

unten oder von oben vorgetragen werden, was dann ebenfalls auch durch ein kleines Häkchen an dem eigentlichen Zeichen des Pralltrillers angedeutet wird.

Der Mordent, auch Mordant, Kräusel, Beißer, französisch Pincé, wird auf zweierlei Art gebraucht, nämlich kurz und lang. In beiderlei Weise besteht er aus der Hauptnote und dem um einen großen halben Ton darunter liegenden Hülfstone, mit welchem jene beim kurzen Mordent einmal, und beim langen Mordent zweimal wechselt, welcher Wechsel aber jedesmal sehr schnell geschehen muß. Steht der kurze Mordent nach einem Vorhalte, was sehr häufig vorkommt, so wird er schwach oder mit dem Abzuge vorgetragen. — Steht der folgende Ton gerade um einen ganzen Ton tiefer als die mit einem Mordent verzierte Note, so wird zum Hülfstone dieses auch wohl der um einen ganzen Ton tiefer liegende Ton genommen. Am häufigsten kommt der Mordent im Basse vor, und insbesondere zwar über Noten, nach welchen die tiefere Octave folgt; doch kann er auch bei allen sonstigen Melodienschritten angewendet werden.

Der lange Mordent, französisch Pincé-double, läßt sich natürlich nur bei etwas länger auszuhaltenden Tönen gebrauchen, und seine Dauer hängt von der Länge oder Kürze der vorgeschriebenen Note ab, läßt sich daher nicht ganz genau bestimmen; wenigstens jedoch muß der Hülfston dabei zweimal angegeben werden, und bei recht langen Noten kann er auch wohl drei- bis viermal sich wiederholen. Im Uebrigen trifft er mit dem kurzen Mordent zusammen, d. h. was bei diesem gilt, wird auch bei dem langen zur Regel.

Der Zusammenschlag, französisch Pincé étouffé und italienisch Acciacatura, bildet gewissermaßen eine besondere Gattung von Mordenten, denn seine Hülfsnote ist ebenfalls der um einen halben Ton unter der Hauptnote liegende

Ton, der gewöhnlich als gleichsam Vorschlag durch eine kleine Note, aber mit einem Strich durch dieselbe, angedeutet wird; aber beide Töne werden hier zugleich angegeben, nur muß der Hülfston sogleich wieder verklingen, und darf nur eine ganz kurze Zeit mit der Hauptnote fortklingen. Daher bedient man sich zur Bezeichnung dieser Manier statt der Note auch wohl blos eines Striches durch denjenigen Raum des Liniensystems, auf welchem die Hülfsnote zu stehen kommen würde. Es leuchtet ein, daß durch diesen Zusammenschlag jedesmal eine scharfe Dissonanz entsteht, und deshalb kann er nur selten und blos bei sehr leidenschaftlichen Ausdrücken Anwendung finden.

Das Battement, italienisch **Battimento**, das von Anderen sehr häufig mit dem Zusammenschlage verwechselt und selbst so genannt wird, hat noch mehr Aehnlichkeit mit den Mordenten als dieser: der einzige wesentliche Unterschied zwischen einem Battement und Mordent besteht darin, daß dieser jedesmal mit der Hauptnote selbst, jenes aber allezeit mit der Hülfsnote anfängt.

Eine der schönsten und brauchbarsten Manieren, durch welche die Melodie oft einen ausnehmenden Reiz erhält, ist der Doppelschlag, französisch **Doublé**. Derselbe besteht darin, daß der Hauptnote noch ein Hülfston von oben und einer von unten zugefügt, und diese beiden Hülfstöne dann durch die Hauptnote selbst verbunden werden. Der über der Hauptnote liegende Hülfston ist allemal deren große Secunde, der unter ihr liegende aber nur die kleine Secunde, so daß z. B. der Doppelschlag auf c lautet d-c-h, der auf d ferner e-d-cis u. s. w. Die Ausführung an und für sich ist ziemlich leicht, nur verschieden, und verlangt blos in dieser Rücksicht besondere Aufmerksamkeit. Man pflegt den Doppelschlag nämlich auf viererlei Art zu gebrauchen: 1) allein, wo er schlechthin auch der Doppelschlag oder zur Unterschei-

dung von den folgenden Arten der einfache Doppelschlag genannt wird; 2) mit Zufügung noch einer kleinen Note auf der Stufe der Hauptnote zu Anfange, wo er der geschnellte Doppelschlag oder die Rolle heißt; 3) mit Zufügung zweier kleinen Noten zu Anfang, wodurch er den Namen Doppelschlag von unten erhält, und 4) in Verbindung mit dem Pralltriller, in welchem Falle er der prallende Doppelschlag genannt wird.

Der geschnellte Doppelschlag oder die Rolle, italienisch Groppo, erfordert mehr Schärfe und Schnelligkeit in der Ausführung als der einfache Doppelschlag.

Die zwei Vorschläge, welche der Doppelschlag von unten, auch der geschleifte oder vermehrte Doppelschlag, der Doppelschlag mit dem Schleifer genannt, vorn bekommt, sind entweder beide unveränderlich kurz, oder der erste ist — wie bei dem Schleifer — veränderlich lang; und so giebt es einen unveränderlich kurzen und einen veränderlich langen (punktirten) Doppelschlag von unten.

Der prallende Doppelschlag, auch getrillerter Doppelschlag genannt, ist im Grunde nichts Anderes als ein Pralltriller mit einem Nachschlage, und wird auch mit dem doppelten Zeichen eines Pralltrillers und Doppelschlags über der Hauptnote angedeutet. Die beiden ersten wirklich ausgeführten Töne müssen daher jederzeit äußerst geschwind und mit vieler Schärfe exekutirt werden; die folgenden beiden bekommen eine etwas längere Dauer, doch so, daß ungefähr noch die Hälfte von der Geltung der vorgeschriebenen Hauptnote für diese selbst übrig bleibt. Es kann dieser Doppelschlag in jeder Art von Bewegung vorkommen, und auch bei allen Arten von Harmonienschritten.

Der Schwellton, italienisch Messa voce oder eigentlich Messa di voce, französisch son file, der oft so mächtig

wirkt, ist der Vortrag eines Tones mit zu- und abnehmender Stärke, also das auf einen, gewöhnlich lang auszuhaltenden Ton fallende crescendo und decrescendo. Diese Manier kann nur im Gesange und auf den sogenannten Sing-, das sind Blas- und Streichinstrumenten, ausgeführt werden. Am häufigsten kommt sie im Gesange vor. Es ist dabei die größeste Accuratesse zu beobachten, daß die Grade der Stärke in ihrem verschiedenen Zu- oder Abnehmen gehörig in einander verschmelzen: ein wahres An- und Abschwellen des Tones, mit mathematischer Genauigkeit der Linien möchte ich sagen, muß dabei vernehmbar werden. Erfordernisse dazu sind zunächst langer Athem und physische Kraft; dann aber auch ein sicheres Festhalten des Tones und beim Gesange insbesondere noch des Vocallauts, mit welchem der Ton ansetzt, und bei richtiger guter Ausführung dann kann der Schwellton an manchen Stellen den höchsten Effekt hervorbringen. Ja die Natur gebietet ihn in manchem Grade schon, da ein mit immer völlig gleicher Stimmkraft ausgehalner Ton eben so sehr aller Schönheit ermangelt als eine gerade Linie. Ist die Welle die Grundlinie aller formalen Schönheit, so finden wir dieselbe in den einzelnen Tönen nur wieder im An- und Abschwellen, und so sollte wohl jeder Ton von längerem Zeitwerthe eigentlich auch, nun je nach Erforderniß, in größerem oder kleinerem Maaße, als Schwellton vorgetragen werden.

Der Glockenton endlich, italienisch Nota sostenuta, den ich als die letzte wesentliche Manier bezeichnete und der ebenfalls hauptsächlich nur im Gesange, hie und da jedoch auch in der Blasmusik vorkommt, ist eine Modification des messa di voce. Er besteht aber nicht, wie Viele glauben, in einem allmähligen crescendo und decrescendo der Stimme, was ja der Schwellton bewirkte, sondern in einem — so zu sagen — wogenden Abflusse des Athems, wodurch fast dieselbe

Wirkung auf unser Ohr hervorgebracht wird, welche wir beim Klange einer großen Glocke wahrnehmen. In den oberen Tönen einer jeden Stimme, namentlich aber der weiblichen, ist diese Gesangsmanier, am rechten Orte und vollkommen gut ausgeführt, von vortrefflicher Wirkung.

Zu den zusammengesetzten wesentlichen Manieren rechnete ich den geschwellten und prallenden Doppelschlag, die Bebung oder das Tremolo, das Arpeggio und den Zurückschlag. Jene beiden Doppelschläge kamen schon zur Betrachtung.

Die Bebung nun, französisch Balancement, italienisch Tremolo, kann nur über langen Noten mit gutem Erfolge angebracht werden, und sie besteht hier aus einer sehr schnellen öfteren Wiederholung des Tones während der ganzen Dauer seiner Geltung. Angezeigt wird sie entweder durch das Wort tremolo (abgekürzt trem.) oder durch eine Reihe kleiner Punkte über der Note; auch stehen zu dem tremolo wohl noch mehrere Geltungsstriche schräg unter der Note.

Auf Tasteninstrumenten läßt sich eine solche schnelle Wiederholung eines oder mehrerer Töne nicht wohl hervorbringen, und man wechselt daher auf solchen beim tremolo eines Tones mit der Octav dieses Tones, und wenn auf mehreren Tönen zugleich, auf einem Accorde, ein tremolo statt finden soll, trägt man diesen gebrochen und alsdann in schnellster Abwechselung vor.

Das Arpeggio (deutsch auch Harpeggio, und ausgesprochen Harpeddschjo) ist der Vortrag eines Accordes nach Art der Harfe, woher auch der Name kommt, also eine solche Manier, in welcher die Töne eines Accordes nicht zugleich oder auf einmal, sondern nach einander erklingen, so wie dies auf der Harfe der Fall ist, wo in Folge der Construction derselben alle Accorde nur etwas gebrochen oder zergliedert erklingen. Daher auch die Redensart: einen Ac-

cord arpeggiren, brechen, die Harmonie zergliedern. Das kann nur auf Clavier- und Geigen- auch Lauteninstrumenten geschehen, und angedeutet wird hier das Arpeggio gewöhnlich durch eine vor dem Accorde senkrecht herablaufende entweder gebrochene oder gerade Linie mit einem kleinen Haken, seltener durch einen schrägen Strich durch die Töne des Accordes. Steht keine nähere Bestimmung noch daneben, so werden alle Töne eines zu arpeggirenden Accordes gehörig und gleich lang ausgehalten; doch wird diese Art des Vortrags meistens noch durch das Wort tenuto (abgekürzt ten.) ausdrücklich vorgeschrieben, das kurze Abstoßen der Töne hingegen durch staccato. Nähere Bestimmungen des Vortrags bestehen am häufigsten in einer Verschiedenheit der äußeren Notenfigur in Beziehung auf den ungleichen Tonwerth.

Ob die Accorde geschwinder oder langsamer gebrochen werden müssen, hängt von dem Charakter ꝛc. eines Tonstücks ab, gewöhnlich aber geschieht dies ziemlich schnell und mit rasch vorübergehender Tonfolge. Weil nun aber beim Arpeggio die Töne möglichst schnell auf einander folgen müssen, und damit bei langen Notengattungen in gewissen Fällen nicht zu viel Zeit übrig bleibt oder zu lange Zeiträume zwischen den Tonklängen eintreten, so kann man die Accorde auch auf verschiedene Art mehr als einmal auf- und abwärts brechen, oder (dies aber nur auf Clavierinstrumenten, bei welchen auch die linke Hand an der Arpeggiatur Theil nehmen muß) willkührlich über den eigentlich vorgeschriebenen Tonumfang hinausgehen. Auf letzte Weise schließen und beginnen besonders in neuerer Zeit viele sogenannt galante oder Tonstücke im modernen und brillanten Style.

Den Hauptaccent haben bei allen Arten von Arpeggien vorzugsweise die Grund- und Melodientöne; derselbe wird erforderlichen Falls dadurch noch erhöht, daß die Töne des zu arpeggirenden Accordes in möglichster Schnelle auf einan-

der folgen, und dieser gleichsam kurz und hart gebrochen angegeben, dann aber so lange ausgehalten wird, als es der Notenwerth vorschreibt, was besonders bei mehreren auf einander folgenden Arpeggiaturen von kürzerem Zeitwerthe der Fall ist.

Der Zurückschlag, italienisch Ribattuta, besteht in einer mehrmaligen Abwechselung des vorgeschriebenen Tones mit der darüber liegenden Secunde, wobei jedoch der Hauptton jedesmal einen merklich größern Zeitwerth erhält als der Hülfston, und wobei die Bewegung nach und nach immer schneller wird.

§. 21.

Fortsetzung.

Zur zweiten Hauptclasse der objektiven Manieren, den unwesentlichen oder sogenannt freien, willkührlichen, jetzt übergehend, verstehen wir unter diesen alle solche Manieren, die nicht vom Tonsetzer selbst vorgeschrieben, sondern hinsichtlich ihrer Erfindung wie Ausführung von demselben dem ausübenden Tonkünstler völlig überlassen werden. Der französische Name dafür ist **Broderies.** Wir können diese Classe von Manieren füglich in zwei Unterabtheilungen bringen, in eine allgemeine und eine besondere. Zu den ersten, den allgemeinen willkührlichen Manieren, sind alle diejenigen freien Veränderungen und Zusätze zu rechnen, wodurch der Ausführer eines Tonstücks dasselbe oder die eine oder andere Stelle darin zu verschönern gedenkt, was nun geschehen kann entweder durch Hinzufügung mancher wirklich wesentlicher Manieren, wie wir solche in den bisherigen Betrachtungen kennen gelernt haben, auch anderer Noten und Töne, die den Gesang und das Spiel lebhafter, ausdrucksvoller machen, oder dadurch, daß man einen Satz, sey er kurz oder lang, groß oder klein, sobald er

mehrmals vorkommt, sich wiederholt, in einer veränderten Gestalt erscheinen läßt. Zu den zweiten, den besondern oder speciellen willkührlichen Manieren, gehört vornehmlich ein zweckmäßiges Zögern und Eilen an gewissen Stellen, also das accelerando und ritardando, womit sich dann meist noch ein crescendo und decrescendo verbindet; dann beim Gesange insonderheit das sogenannte Mezza voce und Partamento; beim Spiel der Streichinstrumente das sogenannte Durchziehen und Ueberbiegen der Töne; Verzierung der Fermaten und langen Noten durch Läufe, Rouladen u. s. w.

Die freien Veränderungen und Zusätze betreffend, kommt es zunächst darauf an, daß ihre Wahl und Anordnung mit Einsicht und Geschmack geschieht. Alsdann, aber auch nur alsdann, können diese Manieren in Wahrheit viel zur Verschönerung eines Tonstücks beitragen. Aus Nichts kann man besser den guten oder schlechten Geschmack eines Tonkünstlers erkennen, als aus der Wahl und dem Gebrauche der freien Manieren oder Verzierungen. Nirgends ist es leichter, des Guten zu viel zu thun, als hier; nirgends aber auch schwerer, etwas wahrhaft Gutes zu thun, denn außer einem gebildeten Geschmacke und einer reichen Erfahrung gehört auch richtige Beurtheilungskraft, Fertigkeit in der Ausführung, besondere Festigkeit im Takte und endlich auch eine gründliche Kenntniß der Harmonie dazu, und diese alle lassen sich nur bei einem wirklichen erfahrenen Meister voraussetzen.

Fragen wir dann: Was eigentlich und wo in diesem Betracht verändert werden kann? — so — meine ich — sollten nur solche Stellen verändert werden und verändert werden dürfen, welche außerdem zu wenig unterhaltend, folglich langweilig ꝛc. seyn würden. Diese und solche Stellen zu erkennen, ist aber ein richtiges Gefühl nothwendig, jenes feine Judiz der Seele, ohne welches alle nur

mögliche Rede über den schicklichen Gebrauch der willkührlichen Veränderungen und Zusätze wohl größtentheils fruchtlos seyn dürfte. So sind es denn auch nur Winke, die sich darüber geben lassen.

Als allgemeiner Grundsatz steht unter diesen fest, daß man zwar auch bei einem schnellen Tempo hin und wieder Stellen zu verändern pflegt; jedoch werden größere Zusätze am häufigsten in Tonstücken von zärtlichem, gefälligem ꝛc. Charakter in langsamer Bewegung, also vorzüglich im Adagio, schicklich angebracht. Und hier sind dieselben nun auf verschiedene Art möglich. Man setzt nämlich zu den vorgeschriebenen Noten, namentlich wenn diese von längerer Zeitdauer sind, noch mehrere andere hinzu, oder man verändert die vorgeschriebene Figur in eine andere, welche aus eben so vielen Noten besteht. Zuweilen wird auch die Anzahl der Noten wohl vermindert, wie im Gesange z. B. bei Anbringung des Schwell- und Glockentones. Auch verändert man durch das sogenannte Verrücken der Noten, das Tempo rubato, wenn nämlich einige Noten verlängert, andere verkürzt werden. — Außerdem giebt es noch andere Mittel zum Verändern, z. B. abwechselnde Stärke und Schwäche, Schleifen, Stoßen, Tragen der Töne und dergl. mehr. Sogar das Versetzen einer wiederholten Stelle in eine höhere oder tiefere Octav gehört zu den erlaubten willkührlichen Manieren.

Welche Art derselben die bessere und passendere ist, hängt von den jedesmaligen Umständen ab. Unumstößliche Bedingniß bleibt dabei jedoch, daß jede Veränderung dem Charakter des Tonstücks entspricht. Ihr Endzweck kann nie seyn, blos die Virtuosität des Spielers oder Sängers zu zeigen, sondern dem Ausdrucke mehr Stärke und Wahrheit zu geben.

Daher muß denn ferner auch eine jede solche Veränderung von Bedeutung und wenigstens eben so gut seyn, als

die vorgeschriebene Melodie oder Harmonie selbst; und darf drittens man einerlei Manieren, wären sie auch noch so schön und passend, nicht zu oft gebrauchen, sondern muß in ihrer Anwendung auch eine gefällige Abwechselung und eine gewisse Gradation statt finden, so daß man die besseren, glänzenderen und weitläufigeren Zusätze immer bis gegen Ende eines Tonstücks aufspart, wodurch die Aufmerksamkeit des Hörers, besonders bei längeren Tonstücken, immer unterhalten und gleichsam frisch erhalten wird.

Dann müssen die Zusätze auch ganz leicht und ungesucht erscheinen. Sollten sie auch noch so viele Mühe machen, so müssen sie doch nett und mit einer gewissen Ungezwungenheit vorgetragen werden.

Diejenigen Stellen, welche an und für sich schon sprechend schön und lebhaft genug sind, so wie Tonstücke, in denen Traurigkeit, Ernst, edle Simplicität, feierlich erhabene Größe, auch Stolz und dergleichen Gefühle und Ideen herrschender Charakter sind, müssen ziemlich ganz mit solchen Manieren verschont bleiben.

Ein strenges Festhalten an den Takt, wenigstens im Ganzen, und auch bei den weitläufigern Manieren dieser Gattung versteht sich von selbst. Sollte man bei einzelnen Tönen oder Stellen aus Fülle des Ausdrucks ein wenig vor- oder nachkommen im Takte, so darf doch das Zeitmaaß überhaupt nicht im Geringsten darunter leiden; und jede Veränderung endlich muß sich auch auf die vorhandene Harmonie stützen und nächstdem überhaupt rein im Satze seyn.

Daß die willkührlichen Manieren nur bei rein melodischen Stellen statt finden dürfen, also in den concertirenden Stimmen, während bei combinirter, d. h. mehrstimmiger Musik die übrigen Stimmen alle blos begleitend sind, geht aus dem Bisherigen und besonders der letzten Regel zur Genüge hervor. Der Ripienist hat nothwendiger Weise sich

aller solcher Manieren und Verzierungen streng zu enthalten, die nicht vom Componisten streng vorgeschrieben sind. — Nur dem Solo-Sänger oder Spieler sind freie Manieren zu gestatten, die am meisten und passendsten auch statt zu haben pflegen bei Imitationen oder Wiederholungen ein und desselben thematischen Satzes, um eben diese Wiederholung, die sonst leicht einförmig und daher langweilig werden könnte, etwas zu verdecken und auf solche Weise auch den Ausdruck in ihr zu steigern.

Unter den besondern oder speciellen willkührlichen Manieren ist das Eilen wie das Zögern, das Wachsen in der Fülle des Tones wie ihr Abnehmen, für unsere Empfindung gleichsam das, was die anziehende und zurückstoßende Kraft des Mondes für das Meer ist, eine schaffende Gewalt der Ebbe und Fluth, und so muß es auch als verschönende Manier in der Musik gebraucht werden, denn die Willkührlichkeit, welche sich daran knüpft, ist bedingt in der rhythmischen Thätigkeit des dem Tonstücke unterliegenden und durch den Vortrag desselben auszudrückenden Gefühls. Daher wird auch kein Spieler oder Sänger eine dieser Manieren mit einer gewissen Vollkommenheit der Wirkung auszuführen im Stande seyn, der nicht selbst von der in der Tondichtung vorherrschenden Empfindung völlig durchdrungen ist. Alle Grade der Bewegung und Tonkraft können hier durchgangen werden, mag das crescendo wie decrescendo, das accelerando wie ritardando auch anfangen in irgend welchem Grade. Daß mit dem crescendo stets auch ein Eilen in der Bewegung verbunden wäre, weil umgekehrt das accelerando sich nicht wohl ohne ein, wenn auch noch so geringes crescendo denken läßt, ist nicht Regel, doch ist es meistens der Fall bei schnelleren Passagen oder Noten von kürzerem Zeitwerthe und bei aufwärts steigenden Läufen, und das Umgekehrte findet wieder statt bei den Gegensätzen des decrescendo und ritar-

dando. Aus dem Grunde, weil nicht regelmäßig mit dem crescendo auch ein accelerando verbunden ist, pflegen die Componisten auch, wo eine solche Verbindung statt finden soll und sich nicht schon durch das Gefühl und die sogenannte Präcision im Vortrage von selbst ergiebt, bisweilen die Worte zu schreiben il tempo crescendo, d. h. mit der Kraft des Tones soll zugleich auch das Zeitmaaß oder die Bewegung zunehmen.

Besondere Schwierigkeit hat die Ausführung dieser Manieren bei einer mehrstimmigen Musik, namentlich für ein Orchester, indem hier in allen Stimmen die wachsende oder abnehmende Geschwindigkeit der Bewegung von Note zu Note völlig gleichzeitig geschehen, und mit den Graden der zu- oder abnehmenden Kraft des Tones in völlig gleichem Verhältnisse stehen muß. Allerdings kann der Componist die Durchführung eines solchen Processes dadurch erleichtern, daß er in dem Falle in jeder der vorhandenen und mitwirkenden Stimmen nur eine Art von Tonfigur beibehält; allein auch überdem noch bleibt Vieles dem geläuterten Geschmacke und der Kunstfertigkeit der ausübenden Spieler oder Sänger überlassen. —

Das Portamento, eigentlich Portamento di voce, aber mit deutscher Endung auch wohl kurzweg Portament, ist theils das Halten und Tragen der Stimme in den verschiedenen möglichen Schattirungen, theils und vorzüglich das Uebertragen und Verschmelzen eines Tones in den anderen, welches dann am vollkommensten ist, wenn jeder Ton in völliger Gleichheit der Stärke, Fülle und Rundung in den andern gleichsam überfließt und so mit ihm aufs Genaueste verbunden wird. Nur im Gesange und auf einigen Blasinstrumenten, doch auch hier bei Weitem nicht so vollkommen als dort, läßt sich ein solches Portamento hervorbringen, und in der Gesangslehre bildet es daher einen der wichtigsten Ge-

genstände, so wie bei vollkommener Ausbildung in der Gesangskunst aber auch eine der höchsten Schönheiten, indem eben darauf ein großer Theil des höheren Ausdrucks beruht, den die menschliche Singstimme vor allen andern musikalischen Organen zu erreichen im Stande ist. Nur muß man das Portamento nicht etwa mit dem widerlich distonirenden Ueberziehen eines Tones in den andern verwechseln: das ist kein Portamento, vielmehr ein unausstehliches Ziehen und Heulen, in der Gesangskunst urliren (von urlare) genannt, das der Italiener, nur um sich zierlich auszudrücken, maniera affettata, smorfiosa heißt, eine affectirte, gezierte Manier. In sanften Stellen und zwischen zwei Tönen, die gegen einander nur einen halben Ton ausmachen, läßt sich dieses Ziehen, gut ausgeführt, hohen Stimmen wohl noch gestatten, bei tieferen Stimmen aber macht es unter jeder Bedingung eine unangenehme Wirkung, während ein gutes und eigentliches Portament bei allen Stimmgattungen einen unnennbaren Reiz gewährt, wenn es nur nicht so oft angewendet wird, in welchem Falle es, wie übrigens jede andere Manier, Monotonie erzeugen müßte. Daher rathet der erfahrne Gesangslehrer auch seinen Zöglingen sehr an, sich zu gewöhnen, die Töne abwechselnd zu tragen und zu binden, und dann wieder sie frisch zu ergreifen, ohne sie tragend zu halten oder zu schleifen.

Der Gegensatz vom Portamento ist das einzeln markirte Angeben der Töne, ohne übrigens, wie bei dem staccato, alle Verbindung zwischen den Tönen aufzuheben. Der gemeine Ausdruck bezeichnet dies da, wo es zur Gewohnheit geworden ist, sehr treffend durch das Wort gurgeln, im Italienischen durch sgallinacare (das Kollern des Truthahns). Nur in sehr seltenen Fällen und in Hinsicht des Markirens mit großer Mäßigung gebraucht, kann es von

guter Wirkung seyn, häufig und besonders in Passagen angewandt ist es ein widerlicher Fehler.

Unter dem italienischen Mezza voce, wofür wir im Deutschen auch halbe Stimme setzen, verstehen wir allerdings zunächst zwar nur das Singen mit blos halber Stimmkraft, indessen ist mit dieser Mäßigung der äußeren Klang- oder Tonstärke doch auch eine besondere Modification der Klangfarbe verbunden, die mit dem Worte zugleich ausgedrückt und bezeichnet werden soll und die sich durch einen zarten, flötenartigen Klang unterscheidet, wobei die Töne übrigens immer noch vernehmbarer und deutlicher bleiben als selbst beim pianissimo mit gewöhnlicher Intonation.

Das Durchziehen und Ueberbiegen der Töne besteht in dem kaum merklichen Uebertragen und Verschmelzen eines sich langsam fortbewegenden Tones in den und mit dem zunächst darüber oder darunter liegenden folgenden. Aufwärts ist es gewöhnlich mit einem, gleichsam gleichen Schritt haltenden, crescendo, abwärts mit decrescendo verbunden, und gut ausgeführt kann es alsdann gehörigen Orts von ergreifender Wirkung seyn; doch auch nur dann; im andern Falle artet es leicht in ein unangenehmes Heulen aus. Am häufigsten findet es nach Fermaten statt, wo der Durchzug sogar durch das ganze Intervall einer Terz geschehen kann.

Auch das auf Geigeninstrumenten häufig vorkommende Flageolet oder Flaschinet oder die flötenartige Intonirung der Töne durch eine ganz eigenthümliche Berührung der Saiten und Applicatur gehört zu dieser Gattung von Manieren.

Und in Beziehung auf die Verzierung der Fermaten und anderer langen Noten endlich, woraus eben das entsteht was wir in einem besondern engern Sinne des Worts auch Cadenz nennen, muß zunächst das Wesen und die Eigenschaft einer Fermate selbst näher in Betrachtung

gezogen werden. — Die Fermate, italienisch Fermata, deutsch eigentlich Stillstand, Halt, Ruhepunkt, ist eine augenblickliche Unterbrechung der rhythmischen Bewegung, welche in der Tonschrift durch einen Halbkreisbogen, der einen Punkt einschließt, über (oder unter) einer Note oder Pause bezeichnet wird. Ihren Grund hat dieselbe in dem rhythmischen Verhältnisse unsers innern Gefühlslebens, in welchem eben solche Aufhaltungen statt finden können, wie z. B. bei Staunen, Bewunderung, Schrecken, Entsetzen, Ermattung, plötzlicher Erschöpfung oder dem höchsten Grade der Leidenschaft, und in solchen Fällen, wo die Musik nicht gerade als Ausdruck bestimmter Gefühle und Vorstellungen betrachtet werden kann, in der Rücksicht auf die Form und den Zweck des Tonstücks.

Je nach den Umständen, in und unter welchen sie erscheint, richtet sich dann auch ihre Behandlung. Steht sie über einer Pause und nicht auch über der vorhergehenden Note, so tritt sie in der Regel unvorbereitet ein, und die vorhergehende Note darf durchaus nicht über ihren Zeitwerth hinaus verlängert werden, gestattet vielmehr eher eine Verkürzung, wie selbige beim Vortrage aller der Noten anwendbar ist, auf welche Pausen folgen. Steht sie über einer Note, so wird der über seinen Zeitwerth hinaus zu haltende Ton entweder mit dem in derselben Melodie oder Stimme folgenden Tone verbunden oder nicht, und entweder in gleicher Stärke vom Anfange bis zu Ende fortgehalten, oder auch als Schwellton vorgetragen. Der erste Fall kann der Natur der vorhin angeführten Umstände und Gründe gemäß, denen die Fermaten ihr Entstehen verdanken, nur selten statt haben; desto häufiger der zweite.

Nun macht einen wesentlichen Unterschied beim Vortrage einer Fermate aber auch noch, ob dieselbe von einer Ripien- oder einer Solostimme ausgeführt wird. Das Herkom-

men und der Geschmack gestattet nämlich einer Solo-, sowohl Gesang- als Instrumentalstimme, niemals aber einer Ripienstimme, sich nicht mit dem schlichten Vortrage einer Fermate zu begnügen, sondern dieselbe durch mehrfache, oft sehr weit ausgeführte Verzierungen auszuschmücken. Indessen sind solche Verzierungen stets durch die Beschaffenheit der Umstände bedingt, unter welchen die Fermaten erscheinen. So möchte z. B. die Verzierung einer Fermate, deren Entstehungsgrund Staunen, oder gespannte Erwartung oder Erschöpfung ist, vollkommen verfehlt genannt werden dürfen. Auch verdienen hiebei im Sologesange die Textesworte, und namentlich der auf eine Fermate fallende Vocal eine nothwendige Berücksichtigung, weil nicht alle unsere Vocale sich für den melismatischen Gesang eignen. — Am häufigsten und zweckmäßigsten kommen die verzierten Fermaten vor bei der eigentlichen Schlußcadenz von Concert- und Opernarien, so wie von Instrumental-Concertcompositionen, also im Moment der höchsten Steigerung des Affekts, und daher wird auf diese verzierten Fermaten häufig insbesondere auch der Name Cadenz, Finalcadenz, und da sie gewöhnlich mit vielen technischen Schwierigkeiten verbunden ist — Bravourcadenz angewendet.

Es sind Läufe, Rouladen und Figuren aller Art, von dem Componisten, im Falle er sie vorschreiben will, meistens mit kleineren Noten angedeutet, die aber vor allen Dingen aus dem Charakter und Geiste des Tonstücks überhaupt hervorgegangen, demselben vollkommen angemessen seyn, und insbesondere auch dem Grade der Steigerung des Gefühls entsprechen müssen, so daß also zu ihrer richtigen und guten Ausführung eben so viel Geschmack als ausgebildete Kunstfertigkeit gehört. In der That, ein praktischer Künstler hat nie bessere Gelegenheit, Talent, Geschmack und Kunstfertigkeit zu entwickeln, als eben bei solchen verzierten Fermaten oder

verzierenden Cadenzen, hauptsächlich den Finalcadenzen: hier ist erforderlich, daß die Hauptgedanken des ganzen Tonstücks noch einmal mit Geschicklichkeit und Gewandtheit in gedrängtester Kürze vorgeführt werden, und diese Durchführung aus der ganzen Fülle einer reichen, erwärmten Fantasie hervorströmt, damit eine wirkliche Steigerung des Affekts bewirkt und der Eindruck des Ganzen erhöht wird. Wehe, wenn sie blos als das Vehikel erscheinen, Alltagsgedanken und mühsam einstudirte Passagen und Rouladen zu Tag zu fördern, ohne Rücksicht, ob sie dem Ganzen des Tonstücks anpassen oder nicht!

§. 22.

Fortsetzung.

Unter subjektiver Manier begriffen wir die wirkliche Handlungsweise eines Künstlers, die bei Tonsetzern oder Componisten auch wohl der Styl und die Schreibart desselben, und bei praktischen Musikern, Virtuosen und Sängern, ihre Schule genannt wird. Es versteht sich, daß, von dieser Seite betrachtet, jede Manier schon a priori als eine willkührliche erscheint und fast jeder Componist seine eigene Manier hat, die mehr oder weniger verschieden ist von der eines andern. So reden wir z. B. von einer Bach'schen, Benda'schen, Gluck'schen, Graun'schen, Händel'schen, Haydn'schen, Mozart'schen, Rossini'schen, Schneider'schen, Spohr'schen u. s. w. Manier; der eine dieser Meister z. B. pflegt dieses oder jenes Instrument so oder so, diese oder jene Stimme so oder so zu behandeln, so zu instrumentiren ꝛc.; der andere wieder so oder so, und der dritte, vierte ꝛc. noch anders. Das sind ihre Manieren oder vielmehr Style, Schreibarten, individuell künstlerische Charaktere, die der ausübende Künstler genau kennen muß, wenn er im Vortrage der Werke dieser und solcher Meister, die wirklich eine subjektive und individuelle Selbstständigkeit

in der Kunst behaupten, etwas Vorzügliches leisten will, weshalb auch im folgenden Kapitel bei Gelegenheit der Lehre von der Verschiedenheit des musikalischen Vortrags besonders davon die Rede seyn wird, und ich mich hier mit einer nur allgemeinen Andeutung begnügen kann.

Der ausübende oder praktische Musiker hat seine eigene Manier, indem er jene Tonverzierungen, welche ich oben unter der Rubrik wesentliche und unwesentliche Manieren bezeichnete, öfter oder seltener, auffallender oder feiner, vereinzelt oder verbunden, nach reiner Willkühr oder auch nach bloßem Kunstinstinkt ausübt und so gewissermaßen seine ganze Individualität da hinein legt; oder indem er auch noch mancherlei andere Eigenthümlichkeiten bei seinen künstlerischen Leistungen bemerklich macht, die ihn von anderen Musikern seiner Gattung unterscheiden. Verändert er in jenem Falle auch das Kunstwerk nicht, so fixirt er es doch durch und durch mit einem subjektiven Ausdrucke, der ihn zum riesengroßen und bewundertsten Meister erhebt, je mehr sympathetische Verschmelzung darin gleichsam obwaltet mit dem Geiste, Gefühle und der Ansicht des Componisten. Auffallend ist, daß dies am meisten bei den neuern italienischen Musikwerken eintrifft. Der Grund davon kann nur in der ziemlich durchgehends himmelschreienden Oberflächlichkeit derselben zu suchen seyn. „Man kann Alles damit und daraus machen" — sagen unsere Virtuosen und Sänger, und was sie daraus machen — in der That, es ist Alles recht. Doch gilt der Grundsatz auch hier, daß, wo viel Farbe nöthig ist, des Herzens wenig sich findet; ein getroffenes, sprechendes Portrait leidet kaum wenige Striche noch.

Viertes Kapitel.

Musikalische Darstellung

oder

der Ausdruck in der Musik selbst und seine verschiedenen Arten.

Gegenstand.

Im vorangehenden dritten Kapitel machten wir uns mit den verschiedenen Mitteln bekannt, welche unsere Kunst, bei Behandlung ihres darstellenden Stoffes an und für sich, anwendet oder vielmehr welche darin angewendet werden, um der Aufgabe zu genügen, die sie hat, stets nämlich irgend ein Inneres, eine innere Regung, Vorstellung oder Gefühl, zur äußeren Anschauung, Wahrnehmung und wieder eigenen Hegung und Empfindung zu bringen: gehen wir nun auch zu dem Acte der Verwendung selbst über, und betrachten die verschiedene Art und Weise, wie genannte Mittel angewendet werden, um dies Ziel einer wirklichen äußeren Darstellung innerer Zustände mittelst des alleinigen Stoffes des Tons oder Klanges in Wahrheit zu erreichen.

Doch bei solchem Beginnen stoßen wir sofort auch auf einen sehr wesentlichen Unterschied, der in Beziehung auf unsern Gegenstand nothwendig gemacht werden muß zwischen dem eigentlich dichtenden und dem blos ausübenden Tonkünstler, indem zwar beide sich bei der Darstellung überhaupt

mit einander vereinen, gleichwohl dieser bei seiner eigentlich darstellenden Handlung schon den Antheil jenes daran gewissermaßen als vollendet voraussetzt, und der uns daher nöthigt, auch unsere diesseitige Betrachtung in zwei besondere Abschnitte zerfallen zu lassen, indem wir uns zunächst damit dem Antheile des eigentlich dichtenden (Componisten ꝛc.), und dann insbesondere erst dem Antheile des blos ausübenden Tonkünstlers (Virtuosen, Sänger ꝛc.) an der Darstellung überhaupt zuwenden. Jene Art der Darstellung, die des eigentlich tondichtenden Künstlers, heißt daher auch wohl speciell Tondichtung oder die innere Darstellung, während zu gleicher Unterscheidung die letztere Vortrag oder die äußere Art der Darstellung genannt wird.

Freilich jede ästhetische Darstellung besteht eigentlich in der wirklichen Anschaulichmachung einer ästhetischen Idee; Objektivität, Idealität und Totalität sind daher ihre nothwendigen Bedingungen; und in sofern nun einem musikalischen Kunstwerke in dem Augenblicke, wo es der sinnlichen Wahrnehmung Anderer gleichsam hingestellt wird, eigentlich keine Objektivität, ja genau genommen auch nicht einmal eine Totalität zugesprochen werden kann, weil nämlich der Ton, der hier allein darstellende Stoff, kein raum- sondern nur ein zeiterfüllender und kein sicht- sondern nur ein hörbarer Körper ist, — in sofern sollte man den Ausdruck Darstellen und Darstellung eigentlich gar nicht auf die musikalische Kunst, wenigstens nicht auf den Tondichter, den Componisten anwenden dürfen, da dieser das Kunstwerk zwar zunächst schafft, doch es nur in den seltensten Fällen auch selbst sofort zur sinnlichen Wahrnehmung bringt; allein in sofern auf der andern Seite auch wieder keinerlei Kunstwerke der sinnlichen Vergegenwärtigung ermangeln dürfen und sie alle ihrem eigentlichsten Wesen nach immer auf ein und denselben Zweck hinausgehen, nur hinsichtlich ihrer Form und des darstellenden

Stoffs sich von einander unterscheiden, — in sofern darf vermittelst der Illusion, die zugleich unabwendbare Folge jener nothwendigen Bedingungen der Darstellung ist, auch das bloße Wort schon nicht allein auf alle Künste, also überhaupt auch auf die musikalischen, sondern hier, in Uebereinstimmung mit dem sich stets und überall gleich bleibenden innersten Wesen der künstlerischen Darstellung, selbst auch auf die eigentlich tondichtenden wie auf die blos tonvortragenden Künstler angewendet werden.

Abschnitt A.

Innere Art der musikalischen Darstellung oder Tondichtung.

§. 1.

Im Allgemeinen.

Die Ausdrücke Tondichtung, Composition, Tonsetzkunst, dann wieder Componist, Tonsetzer, Tondichter werden oft gleichbedeutend mit einander genommen; aber sie sind dies nicht, so gut es sonst wäre, wenn man jeden Tonsetzer auch sofort einen Tondichter nennen dürfte. Letzteres Wort bezeichnet etwas viel Höheres als das erstere. Ja es kann sogar Jemand ein ganz guter, tüchtiger Tonsetzer seyn und doch zugleich ein ganz schlechter oder wenigstens blos höchst mittelmäßiger Tondichter, und umgekehrt. Beispiele anzuführen, gebührt mir nicht, so gewiß sie die ausgesprochene Behauptung sofort für jeden Verständigen am besten beweisen würden. Tondichtung ist überhaupt diejenige Thätigkeit eines musikalischen Künstlers, durch welche er sein Inneres in ein äußerlich Wahrnehmbares verwandelt, also derjenige Act, in welchem er dem eben Gedachten oder Empfundenen zugleich eine und zwar schöne Form, aus Tönen bestehend, giebt. Dazu — sagt man gewöhnlich — bedarf es Nichts

als einen ausreichenden Grad von Darstellungsvermögen, von Genie. „Habt nur recht viel Genie, liebe Leute, das Uebrige findet sich.“ Allein manchmal und öfter, als den Meisten lieb ist, findet es sich auch nicht, dieweil es Genie's giebt, die keine sind und doch welche seyn möchten, und zwar nicht etwa aus Verdienst oder aus Würdigkeit, sondern eitel aus Gnade, auf welche sie stolzen, obschon es eine Gabe Gottes. Genie allein macht's also nicht. Allerdings jede ächt künstlerische Darstellung muß immer auch einen ästhetischen Stoff zum Objekte haben, eine ästhetische Idee in sich begreifen, die in dem darstellenden Künstler entstand und in demselben Augenblicke dann auch alle seine geistigen Kräfte in jenes lebendige Spiel versetzte, vermittelst dessen dieselben mit einer wunderbaren Leichtigkeit und ohne alles Bewußtseyn von Ansicht und Regel eine unendliche Menge angemessener Vorstellungen hervorrufen und an einander reihen, die ihn, den Künstler, also begeistert, mit einer unaussprechlichen Liebe ihn erfüllt, die zum heftigsten Triebe wird, nun auch äußerlich zu verwirklichen, was innen das Auge, das heilige, helle, brennende der Seele, hat erschaut; — und das Alles vermag nur das Genie, kann wirklich nur in und bei einem wahrhaft genialen Menschen der Fall seyn. Allein um nun auch dem letzterwähnten heißen, heftigen Triebe, der sich nicht mehr zurückdrängen läßt, genügen, um der ganzen Gewalt des einmal aufgeregten Genie's eine volle Wirksamkeit geben zu können, bedarf es nicht blos einer zureichenden Masse von Darstellungsmitteln, d. h. muß die Kunst ihm Stoff, Mittel und Wege, kurz Material genug bieten, die Darstellung damit zu vollenden, sondern muß er selbst auch noch ein höheres und zwar zureichendes Darstellungsvermögen besitzen, muß verstehen, jenes Material dahin gehörig zu verarbeiten und zu benutzen, um das Ziel seines Sehnens erreichen zu können. Vollkommen erreichen wird er dasselbe zwar nie:

auf dem langen mühsamen Wege von der ersten eigenen Anschauung des innern Seelenbildes bis zum kalten darstellenden Material und zum dargestellten Stoff, von Kopf und Herz, aus der innersten, tiefsten Tiefe des blos ahnenden Gemüths bis zu der mit kalter Kreide zeichnenden Hand geht auch dem fertigsten Meister so viel von der zaubermächtigen Urschönheit jenes verloren, daß das Nachbild immer nur erscheint als ein matter Abglanz von dem ursprünglich licht erschauten Original. Doch wie dem sey, immer bleibt so viel gewiß, daß das Genie allein bei der Tondichtung nicht aushilft, sondern diese stets auch den eigentlichen Tonsetzer bedingt oder — um hier noch bei dem erstgewählten Worte stehen zu bleiben — ein Darstellungsvermögen, dessen Thätigkeit sich in verschiedene, über die Gränzen der Wirksamkeit des bloßen Genie's weit hinausragende Momente oder Acte theilt, die nach innerem Gesetze alle auf einander folgen, wie die logischen Formen des Denkens und Urtheilens.

§. 2.

Fortsetzung.

Allerdings zunächst ist dabei immerhin das Genie thätig: der Künstler empfängt den darzustellenden Gegenstand, faßt ihn auf, vergegenwärtigt sich ihn durch allerhand bildliche Vorstellungen, erweitert und erhöht ihn durch Anknüpfung verwandter Ideen ꝛc. ꝛc.; dann aber auch der Verstand, der die frühere Schöpfung der bloßen Einbildungskraft nun dem kälteren Urtheile unterwirft, aus den vorhandenen verschiedenen Darstellungsmitteln für jeden einzelnen Theil des darzustellenden Gegenstandes die zweckmäßigsten und ausdrucksvollsten auswählt, nach reiflicher Prüfung und Durchschauung sie ordnet und so dem bisher Gesetzlosen Gesetz und Regel, Ordnung und ein gewisses selbstständiges Ansehn verleiht; und drittens endlich treten darnach denn auch wieder Genie

und Verstand zusammen, vereinigen ihre Kräfte und schaffen das Werk, lassen die ästhetische Idee zur Wirklichkeit werden, das Gedachte oder Empfundene zur Anschauung, sinnlicher Wahrnehmung kommen und so sie nicht mehr alleiniges Eigenthum des einzelnen Künstlers seyn und bleiben, sondern ein für jeden Fähigen genießbares Gemeingut.

Andere fassen sich kürzer oder wenn nicht dies, so meinen sie doch sich bestimmter auszudrücken, wenn sie sagen: zur innern musikalischen Darstellung oder eigentlichen Tondichtung gehört dreierlei:

I. Genie behufs der Erfindung des darzustellenden Gegenstandes; und diese Erfindung oder vielmehr erfinderische Kraft umfaßt: a) die Fähigkeit, Pläne zu entwerfen, Theile zu ordnen und sie in ein richtiges Verhältniß zu bringen; b) die Kunst, seinen Werken Charakter zu geben, oder die Fähigkeit des Componisten, daß er versteht, die Materie der Tonkunst, d. h. die verschiedenen Töne und Tonverhältnisse dem vorgeschriebenen Charakter gemäß zu benutzen und seine Plane darnach zu formiren; c) die Leichtigkeit, Melodien und Coloraturen überhaupt hervorzubringen, und die Geschicklichkeit, solche nebst ihren harmonischen Haltungen insbesondere dem vorgezeichneten Charakter anzupassen; d) Beurtheilungskraft und richtiges Gefühl zur Herausfindung des Charakters bei gegebenen poetischen Stoffen; und e) die Gabe der Deutlichkeit und Präcision in melodischen und harmonischen Gedanken, nicht nur bei ihrer Erfindung, sondern auch bei ihrer Ausführung.

II. Die Wissenschaft der Composition im eigentlichen Sinne, um mittelst ihrer Vorschriften einen erfundenen Gegenstand harmonisch zu behandeln, und dahin sind zu rechnen: a) Theorie der Tonsetzkunst oder dessen, was wir unter reinem Satz verstehen; b) Kenntniß der menschlichen Stimmen, so wie der Regeln des Gesanges; c) Kennt-

niß der gangbaren Instrumente; d) eine auf langes Studium gegründete Erfahrung in Rücksicht auf harmonische Wirkungen; e) verständige Unterscheidung der verschiedenen Schreibarten oder sogenannten Style und der jeder eigenen Manieren oder sogenannten Schulen.

III. Mehrere Hülfswissenschaften, deren Studium dem Tondichter schlechterdings unentbehrlich ist, als: Kenntniß des Generalbasses und der contrapunctischen Künste im engsten und eigentlichen Sinne des Worts, Sprachenkunde, Aesthetik, Dichtkunst (wenigstens der mechanischen Theile derselben oder der Prosodie, des Metrums, der Declamation ꝛc.), Tanzkunst, und zur Beurtheilung der verschiedenen Charaktere in der dramatischen Musik auch Psychologie ꝛc.

Wie wir übrigens Begriff und Wesenheit der Kunst der eigentlichen Tondichtung erfassen, immer bleibt, wie das Bisherige beweist, so viel gewiß, daß in ihrer Thätigkeit dreierlei unterschieden werden muß: einmal der Act der ersten Erfindung des darzustellenden Gegenstandes; dann der Act der eigentlichen Composition, und drittens der Act der kunstphilosophischen Beurtheilung des ganzen bereits geschaffenen Werks; und diesen drei Hauptabschnitten unsers in Betrachtung begriffenen Gegenstandes wollen wir denn auch, zu um so vollständigerer Belehrung über seine ganze innere und äußere Wesenheit, noch insbesondere unsere Aufmerksamkeit für einige Augenblicke zuwenden, ohne indeß zu unterlassen, unsere Bewunderung auch darüber zuvor noch auszudrücken, wie dem Allen zu Folge eine wahrhaft künstlerische Darstellung in der That auf einer der edelsten, wichtigsten und umfassendsten Ausstattung des ganzen Geistes eines Menschen beruht, und wie sonach in der That ein wahrhafter, wirklicher Künstler sich wesentlich zu seinem Vortheile vor jedem andern gewöhnlichen Menschen und insbesondere vor dem bloßen Kunst- und Schönheitsfreunde auszeichnet! —

Jeder Mensch hat von der Mutter Natur mit dem Triebe dazu auch die Gabe oder das Vermögen bekommen, sein Inneres auf eine gewisse Art äußerlich darzustellen; mit derjenigen Lebendigkeit, Anschaulichkeit und Wohlgefälligkeit jedoch, mit jener Idealität, als zur Hervorbringung eines schönen Kunstwerks und zumal in der Musik nöthig, wo Alles, Stoff und Gegenstand, nur rein geistiger Natur ist, vermögen es doch nur sehr wenige Auserwählte; und gehört zur meisterlichen Leistung in irgend einer Kunst oder Wissenschaft immer auch ein gewisser Grad von Uebung, so hängt, was die erstere betrifft, dieselbe doch hauptsächlich nur ab von der Stärke der Einbildungskraft, und diese muß — wenigstens ihrer Fähigkeit nach — angeboren seyn. Es ist die Kunst, die sich in der Darstellung äußert, und die Schönheit, welche der Künstler in ihr zur Anschauung bringt! —

§. 3.

Die künstlerische Erfindung.

Was nun im Besondern den ersten Act der innern musikalischen Darstellung oder eigentlichen Tondichtung, also die künstlerische Erfindung betrifft, so wird dieselbe im gewöhnlichen Sprachgebrauche auch wohl schlechtweg blos die Anlage eines Tonwerks genannt; doch verbindet man mit diesem Worte auch noch einen andern, weniger poetischen Begriff, und wollen wir bei der gewöhnlichen Bezeichnung der Sache stehen bleiben, so müssen wir daher Zweierlei hier, eine theoretische und eine praktische Anlage, wohl von einander unterscheiden.

In der theoretischen Anlage wird der Inhalt des zu schaffenden Tonwerks und was dadurch ausgedrückt oder dargestellt werden soll, festgesetzt, oder, da unsere Musik zunächst nur Regungen der Seele zum Gegenstande ihrer Darstellung hat, der ganze Gefühlskreis, das eigentliche Seelen-

bild bestimmt, welches in dem zu bearbeitenden Tonwerke zur sinnlichen Anschauung gebracht und so in dem Hörer selbst auch wieder lebendig abgespiegelt werden soll. Sie, die theoretische Anlage, ist sonach genau genommen auch nur das, was wir oben besser die musikalische Erfindung nannten. Indeß ist hiemit doch auch nur der einfache Wortbegriff der letztern erfüllt, und wie damit noch keineswegs Alles gethan ist, was die Tondichtung selbst in diesem ihrem ersten Stadium verlangt, so sahen wir uns auch schon oben genöthigt, den Begriffskreis der Sache, der Erfindung, noch weiter auszudehnen. Wie nämlich auch im gewöhnlichen Leben von vernünftigen Leuten keine praktische Anlage wozu gefertigt werden wird, ohne daß derselben schon eine theoretische vorausgegangen wäre, so hat, soll Etwas wirklich erstehen, der letzteren auch sofort und in jedem Bereiche die praktische zu folgen. Allerdings kein Mensch denkt an das Mittel zu einem Zweck, bevor er nicht diesen selbst erst gedacht hätte; aber hat er diesen gedacht und liegt in seinem Willen und in seiner Absicht, ihn zu erreichen, so denkt er sofort auch an und über die Mittel dazu. So überall im menschlichen Leben, und so natürlich auch in unsrer Kunst.

Der Tondichter denkt und wählt einen gewissen Seelenzustand, den er in seinem zu schaffenden Tonbilde darstellen will; er nimmt denselben ganz in sich auf, läßt ihn lebendig werden in seiner Einbildungskraft, wird begeistert dafür. Dann erinnert er sich aber auch, daß keine Empfindung so urplötzlich im Innern rege wird, hier so allein dasteht, daß ihr nicht ein Gleiches, Aehnliches, Verwandtes oder Entgegengesetztes sowohl vorausginge als nachfolgte, und indem er sich dadurch bewußt wird, daß die Vollendung seines Werks eine Darstellung dieses ganzen bald größern bald kleinern Kreises der Gefühls-Association erfordert, vergegenwärtigt er sich denselben auch eben so wohl und lebendig in seinem Innern

als vorher den eigentlich darzustellenden Haupt-Seelenzustand selbst. Er durchdringt zu dem Ende diesen seiner ganzen Natur nach, beschaut und durchfühlt ihn von allen Seiten, erkennt seinen ganzen rhythmischen Gang und sondert sich selbst schon die drei Momente desselben, des Werdens, Seyns und Vergehens. Nun, nachdem das Alles geschehen, — nun ist er fertig mit der eigentlich theoretischen Anlage seines Werks; aber auch schon mit der ganzen eigentlichen Erfindung desselben? — Nein, denn es drängt ihn ja, das, was er gedacht und empfunden, auch tonisch auszudrücken; deshalb ja dachte und durchdachte, fühlte und durchfühlte er es; und es drängt ihn um so mehr, je heller, klarer, schärfer er Alles dachte und fühlte. Unmittelbar schreitet er jetzt also auch zur eigentlich praktischen Anlage, indem er an die Mittel denkt, durch welche, so wie an die Art und Weise, wie mit diesen Mitteln der Ausdruck geschehen kann.

§. 4.

Fortsetzung.

Die praktische Anlage als zweiter Theil der künstlerischen Erfindung hat es sonach mit den Mitteln zu thun, wodurch das in der theoretischen Anlage bereits lichthell entworfene Seelenbild zur Anschauung, ins eigentliche Leben gebracht werden kann, so wie mit der Art und Weise der Verwendung jener Mittel zu solchem Zwecke.

Das einzigste, hauptsächlichste und natürlichste unter diesen ist der Ton. Daher ist denn nun auch auf diesen vor Allem die Aufmerksamkeit gerichtet, indem unter dem ganzen großen gewaltigen Tonvorrath blos diejenigen Töne und zwar in denjenigen ihrer melodischen und harmonischen Verbindungen ausgewählt werden, welche vorzüglich geeignet sind, dem beabsichtigten geistigen Ausdrucke Leib und Leben zu verleihen. Dabei kommt es dann natürlich auch sehr darauf an, in wel-

cher Art und Weise und in welchem rhythmischen Verhältnisse die gewählten Töne erklingen, und es ist daher in der praktischen Anlage ferner zu bedenken und zu bestimmen — Tonart und Taktart. Einen weiteren wesentlichen Einfluß auf den Ausdruck der Töne hat endlich die Zeit, in welcher die Töne auf einander folgen, und somit muß in der Anlage auch schon das Tempo gehörig bestimmt werden, so daß man mit dieser nun hat: alle vorwaltenden Melodien, Harmonien, Tonarten, Rhythmen und Tempi, also alle Hauptpunkte des ganzen innern und äußern Charakters des zu schaffenden Tonwerks. Man nennt daher die Anlage in ihrem Ganzen ganz richtig die eigentliche Erfindung eines Tonstücks, denn sie enthält alle wesentlichen Stücke, welche zum tonischen Ausdrucke der dem letzten unterlegten Gefühle und Ideen gehören. Vom mehr speciell grammatischen Standpunkte dieselben bereits angeschaut, sind sie: die Grundaccorde mit ihren Grundbässen oder die Harmonien, wie solche auf einander folgen sollen, und daneben die Hauptverbindungen der einzelnen Tonfolgen oder die vornehmsten Sätze und Gänge der Melodie, nach Takt- und Tonart, welche dann, und dies nicht etwa noch blos im Kopfe oder in der Idee des Tondichters, sondern auch schon in der praktischen Ausübung durch Noten auf dem Papiere, unter die verschiedenen Stimmen als gewissermaßen die Subjekte vertheilt werden, und auf welche jedes, auch das schmuckvollste, verzierteste, prunkendste Tonstück durch ein Absondern dessen, was die Ausführung und Ausarbeitung dazu gethan, wieder muß zurückgeführt werden können, ohne daß der eigentliche psychische Ausdruck darunter leidet. Die bloße Zusammensetzung dieser einzelnen Theile nämlich, die Zergliederungen und mannigfach verschiedenen Wendungen derselben, kurz was nicht zur Darstellung der Hauptmomente des auszudrückenden Seelenbildes gehört, sondern nur auf deren verschiedene Modificationen und auf den Stoff zur Fortdauer

und zum Wechsel des beabsichtigten Ausdrucks sich bezieht, das ist Sache der Ausführung, diese aber auch schon Gegenstand des zweiten Hauptakts der Tondichtung oder der eigentlichen Composition. Und eben so gehören auch die mancherlei zufälligen Schönheiten des Kunstwerks, die Zufügung der Neben- und Füllstimmen, und desjenigen, wodurch das Ganze, das schöne Kunstwerk, zugleich auch angenehm, reizend, interessant wird, nicht mehr der Anlage, sondern der Ausarbeitung an, diese aber ist Sache des Geschmacks und fällt somit in den dritten Act der eigentlichen musikalischen Dichtung, in das Bereich der Kunstphilosophie.

§. 5.

Fortsetzung.

Welche ungemeine Wichtigkeit aber eben dadurch dieser erste Act der Tonpoesie vor jedwedem der beiden übrigen bewahrt, leuchtet jedem Verständigen auf den ersten Blick ein. Alle Vollkommenheiten eines Tonstücks, die nicht schon in der Anlage enthalten sind, können nur als zufällige Schönheiten betrachtet werden, deren Mangel dem eigentlichen psychischen Ausdrucke an und für sich gar keinen Nachtheil bringen und auch durch Schönheiten irgend einer andern Art ersetzt werden könnte. Die Hauptdarstellungsmittel müssen immer schon in der Anlage enthalten seyn, und ohne solche kann niemals ein ächtes Kunstwerk erstehen; alle Ausschmückungen, Durcharbeitungen und Verzierungen, zu welchen man in der Ausarbeitung und Ausführung seine Zuflucht nehmen mag, helfen Nichts, sind schon in der Anlage Fehler gegen die Gesetze der Kunst begangen worden. Sie ist daher auch das eigentliche Feld, auf welchem das Genie am meisten wirkt und dessen Bebauung die gründlichste Durchbildung des Geistes voraussetzt, den eigentlichen Meister, den wirklich genialen Künstler beurkundet. Die Ausarbeitung und Ausführung einer Dichtung

kann dem Geschmacke der Zeiten und Völker unterworfen seyn, und was sie enthalten, läßt sich allenfalls auch anerlernen, nicht aber, was die Anlage, diese erste belebende Seele des nachherigen vollendeten Körpers zu enthalten hat. Eine Wahrheit bleibt Wahrheit bis in Ewigkeit, wie aber, in welcher Wortstellung sie ausgesprochen wird, kann sehr verschieden seyn je nach Geschmack und Gebrauch. Daher die Erscheinung, daß ächte Kunstwerke nie ihren Werth verlieren und immer von Wirkung sind, mögen sie herrühren, aus welcher Zeit und von welchem Volke; aber daher auch der Irrthum, als seyen die Werke neuerer Künstler weniger classisch als die der alten, blos weil sie meistens prunkvoller ꝛc. auftreten. Instrumentation, Figurirung, und was Alles zur Ausführung und Ausarbeitung gehört, kann im höchsten Grade modern seyn, und doch das Werk an sich eben so classisch, als die ältesten einfachsten Dichtungen eines Händel, Gluck, Palestrina ꝛc., führen wir es nur auf seine erste Anlage zurück, wo es von alle dem entblößt ist, was seinen sogenannten Styl ausmacht, nach dessen Maaß blos der Componist, der Tonsetzer mißt, d. h. der Schöpfer der Ausarbeitung, nicht aber auch schon der erste bloße Tondichter, der die Anlage schafft. Deßhalb die Möglichkeit, daß ein von einem andern Meister entworfenes Kunstwerk sogar von einem weniger genialen Künstler ausarbeitet oder vollendet werden kann, ohne daß dieser sagen dürfte, es sey seine Schöpfung, oder ohne daß dadurch der eigentliche geistige Gehalt des Ganzen dadurch verlöre. Aber daher denn auch jedes Künstlers höchste und heiligste Pflicht, auf die erste Anlage seines Werks die größte Anstrengung zu verwenden und hier alle seine Kräfte aufzubieten; das Objekt der Darstellung sowohl als die Mittel derselben reiflich zu prüfen, zu erwägen und sich ganz zu eigen zu machen, denn nach derselben, nach der Anlage, hat er mit nichts Wesentlichem mehr zu thun; der Geist ist da,

nur die Form fehlt noch, und diese zu gestalten, ist Sache der weniger gefährlichen, weniger einer eigentlichen heiligen Kunstweihe und Kunstbegeisterung bedürfenden Composition.

§. 6.

Die Composition.

Diese, die Composition, oder der zweite Act tondichterischer Thätigkeit, unterscheidet sich also im strengern Sinne des Worts von der Anlage oder der ersten künstlerischen Erfindung dadurch, daß in ihr die bereits festgesetzten und zusammengestellten wesentlichen Theile des Ganzen in verschiedenen Wendungen und Zergliederungen durch mancherlei Hauptperioden dergestalt durchgeführt werden, daß nicht allein das ganze Tonstück selbst seinen bestimmten Umfang, sondern auch der darin auszudrückende oder bereits ausgedrückte Gegenstand, Empfindung oder Idee, seine nöthigen Modifikationen, und dadurch wieder die darstellende Musik den Stoff zur Fortdauer ihres Ausdrucks erhält, — kurz sie ist also das, was man gewöhnlicher auch wohl die Ausführung eines bereits entworfenen Kunstwerks nennt, begreift das eigentlich Kunstwissenschaftliche in sich, und beruht in sofern, wie die künstlerische Erfindung hauptsächlich auf dem Genie, insbesondere auf dem so zu sagen Kunstverstande eines Tondichters.

Umfang und Form eines Tonstücks hängen nämlich ab von der Anzahl und dem Umfange jener Hauptperioden, ferner von den dabei beobachteten Ausweichungen und Modulationen und vornehmlich auch von dem Orte, wo dieser oder jener Haupttheil oder Hauptgedanke wiederholt wird, oder wo die Perioden mit einander abwechseln, und es bildet also die Bestimmung alles dessen auch einen Hauptgegenstand der Ausführung oder insbesondere der Composition. Was der eigentliche Tondichter geschaffen hat, haben wir in den voranstehenden Paragraphen erfahren: nun wiederholt der Ton-

ſetzer oder Componiſt in den verſchiedenen Stimmen den von jenem aufgeſtellten Hauptgedanken, ſetzt ihn durch Imitation und Veränderung der darin herrſchenden Notenfigur in ſolcher Weiſe fort, daß noch mehr Licht und Deutlichkeit darüber verbreitet wird, knüpft auch wohl noch einen andern Nebengedanken daran, der ihn zu den übrigen ebenfalls ſchon in der Anlage enthaltenen Hauptgedanken näher hinführt, und läßt endlich auch dieſe wieder entweder in ein und derſelben oder in verſchiedenen Stimmen ſo oft ſich wiederholen oder ähnlich erſcheinen, als die beabſichtigten, aber auch natürlich begründeten Modificationen der auszudrückenden Idee oder Empfindung ihn dazu veranlaſſen.

Das führt auf das äſthetiſche Geſetz der ſchönen Mannigfaltigkeit in der Einheit als ein ſolches, das namentlich bei der Ausführung eines Tonſtücks oder ſeiner eigentlichen Compoſition den leitenden Maßſtab abgiebt. Um ihm Genüge zu leiſten, muß der Tonſetzer, unter beſtändigem Zufluſſe ſolcher weiterer Ideen, welche der bereits erweckten Hauptempfindung ununterbrochen neue Nahrung verſchaffen, die in der vom Tonpoeten geſchaffenen Anlage feſtgeſtellten weſentlichen Theile in verſchiedene Wendungen bringen, ſie bald zergliedert, bald mit ſchicklichen Nebengedanken vermiſcht in verſchiedene, gewiſſermaßen abgerundete Perioden und zwar zugleich auch in eben ſo verſchiedene Tonarten und Tonfiguren einkleiden, weil, wenn eine Periode eben ſo ausſähe als die andere, nothwendig Monotonie entſtehen müßte, die immer langweilt. Nichts deſtoweniger übrigens müſſen jene verſchiedenen Töne und Tonarten, in welchen die verſchiedenen Perioden mit einander abwechſeln, doch ſtets auch mit der Haupttonart und denjenigen Tönen, die in der erſten Hauptperiode enthalten ſind, verwandt ſeyn, gleichſam in ſteter Correſpondenz mit denſelben ſtehen, da jede Empfindung oder Idee, mag ſie ſich in noch ſo verſchiedenen Modificationen regen

und mag der Kreis ihrer Association einen noch so weiten Umfang haben, immer doch wieder endlich auf den Hauptgegenstand zurückkehrt, durch welchen sie zuerst erregt wurde, auch stets, bei allen Veränderungen, den Grundcharakter dieses als gewissermaßen bezeichnende Färbung beibehält. Daher modulirt z. B. selbst schon der kleine einfache Tanz in seinem zweiten Theile gewöhnlich nur nach der Tonart der Dominante oder Subdominante und zwar mit veränderter, aber immerhin doch correspondirender Notenfigur.

Ferner muß der Tonsetzer um des angeführten ästhetischen Gesetzes willen jetzt auch den Wechsel der größeren und geringeren Fülle der Harmonie, so wie die sowohl harmonische als eigentlich emphatische Accentuation schon näher bestimmen und dadurch Licht und Schatten in gehöriger Ordnung über das Ganze ausbreiten. Keine Empfindung nämlich verweilt auch lange auf ein und derselben Stufe der Stärke und Schwäche, wogt vielmehr beständig in vollkommen rhythmischen Verhältnissen, und diese verschiedenen Abstufungen finden hauptsächlich in der Fülle und Leere der Harmonie, sowie in dem Wechsel des forte und piano ihre schickliche, ergreifende Darstellung.

Natürlich aber kommt es bei alle dem nicht etwa auf das Zusammenraffen v i e l e r Gedanken auf einmal an; nicht die Vielheit der Haupttheile, nicht die Vielheit der in denselben enthaltenen Figuren machen die schöne Mannigfaltigkeit aus, sondern selbst wenige Hauptgedanken sogar, in denen überdies noch die einzelnen Tonfiguren sich sehr ähnlich sind, können Stoff genug zu einer längeren Regeerhaltung der erweckten Empfindung darbieten, wenn sie nur in die dazu nöthigen verschiedenen Wendungen und gleichsam Gestaltungen gebracht worden sind, in denen immer aber kein Theil, so wenig ein harmonischer als melodischer Satz, enthalten seyn darf, der von der Hauptsache, von dem die Hauptempfindung darstel-

lenden wesentlichen Theile abführt, weil auch in der größten Mannigfaltigkeit, soll sie schön seyn, doch zugleich auch eine Einheit herrschen muß, weil ferner die Haupttheile eines Tonstücks alle zusammen immer nur ein und denselben Zweck haben, und weil die damit in Verbindung gebrachten Nebengedanken diesen immer nur aus verschiedenen, stets neuen Gesichtspunkten betrachten lassen sollen.

§. 7.

Fortsetzung.

Es leuchtet ein, daß solche Bedingungen alle zu erfüllen, nun aber auf Seiten des Componisten auch eine Menge anderer speciell kunstwissenschaftlicher Kenntnisse vorausgesetzt werden müssen, die, wie dem ersten Erfinder eines Tonwerks das Genie, so diesem, dem eigentlichen Tonsetzer, eben so unentbehrlich sind, als sie zusammengenommen eigentlich auch erst das ausmachen, was wir im engern Sinne des Worts seine künstlerische Durchbildung zu nennen pflegen. Da trifft ein, was Göthe sagt: die Kunst bleibt Kunst, wer sie nicht durchgedacht, der darf sich keinen Künstler nennen; oder wie Lessing urtheilt: mag der blos geniale Künstler noch so Vortreffliches schaffen, der durchbildete ist jedenfalls noch Eins so viel werth. Wie anders auch könnte es seyn? — Unsere Musik schöpft, wie jede andere Kunst, den darstellenden Stoff zu ihren Werken immerhin, mag er sonst noch so ätherischer Natur seyn, nur aus der physischen Außenwelt; soll ihr darzustellender Vorwurf daher auf einer noch so hehren, genialen Erfindungsgabe beruhen, immerhin verlangt sie zugleich Uebung und Gewandtheit in der Behandlung jenes Stoffs zum Zwecke dieser Darstellung, und die können nur gewonnen werden auf dem Wege eines geschärften künstlerischen Verstandes oder des Studiums der Wissenschaft jenes Stoffes. Wir kommen somit hier zu dem Punkte, wo — wie ich mich vorhin aus-

drückte — in der Tondichtung überhaupt sich zu der Thätigkeit der Genies nun auch die Thätigkeit des gebildeten Verstandes gesellt, oder — mit andern Worten — wo in dem Componisten der eigentliche Tonsetzer dem Tondichter die Hand reicht. Was Schönes, Geniales dieser in der Anlage oder während des ersten Acts seiner Thätigkeit durch die künstlerische Erfindung geschaffen haben mag, um es nun und zwar auf gezeigte ächt künstlerische Weise auch ins wirkliche Leben einführen zu können, bedarf er noch des vollkommen durchbildeten eigentlichen Tonsetzers, und solcher ist dies nur dann, wenn er die vollständigste Kenntniß hat: 1) der sogenannten und eigentlichen musikalischen Grammatik; 2) der Harmonielehre im engern Sinne des Worts; 3) dessen, was insbesondere die Kunst der Composition oder des reinen Satzes genannt wird, und womit 4) und 5) Generalbaß und Contrapunkt (im engern Sinne des Worts) in unmittelbarer Verbindung stehen; 6) der Kunst des Gesanges; 7) der sogenannten Instrumentation, und 8) der verschiedenen Style und Schreibarten.

§. 8.

Fortsetzung.

Was ich hier Grammatik nenne, ist bei Andern gewöhnlich Gegenstand der sogenannten Musiklehre, also der Inbegriff alles dessen, was uns den Darstellungsstoff sowohl nach Seiten seiner Verschiedenheit an und für sich, als nach Seiten seiner verschiedenen Anwendung zum Zwecke einer Darstellung erklärt. Dahin gehört zunächst die Lehre von unserm gesammten Ton- und Notensysteme, vom Rhythmus in der Musik, und dann auch von den verschiedenen technischen Kunstausdrücken, welche wir gebrauchen, um das, was Ton, Note und die damit verwandten Zeichen an und für sich nicht genau auszudrücken vermögen, näher zu bezeichnen, damit

beim Vortrage des Ganzen wirklich ein solches Kunstwerk erscheint, als sein erster Schöpfer, der Tondichter, damit geschaffen haben wollte. Die Grammatik der Musik enthält also zunächst das, was hier in den beiden ersten Kapiteln vorgetragen worden ist, nur daß sie noch die Aufgabe mehr hat, diese Lehren in wirklich kunstwissenschaftlichem Gewande abzuhandeln, was dann unmittelbar auch zu einer noch weiteren Ausdehnung derselben über z. B. die Lehre von den verschiedenen Manieren, Tondichtungsformen ꝛc. Veranlassung geben muß.

Die Harmonielehre begreift alle Regeln in sich, einmal wornach die Töne zu Accorden, mehrstimmigen Tonerscheinungen, über einander aufgebaut, und dann auch wornach diese Accorde wieder unter verschiedenen Melodien oder Stimmen dergestalt vertheilt, verarbeitet ꝛc. werden dürfen und müssen, um endlich daraus ein beabsichtigtes harmonisches Gebilde gestalten zu können. Die Harmonik oder Harmonielehre setzt also, indem sie blos die Gesetze der Vereinigung der verschiedenen Tonreihen, aus denen ein musikalisches Kunstwerk zu bestehen hat, zu einem gleichzeitigen Ganzen, nebst dem, was sich wesentlich darauf bezieht, aufstellt, als zweiter Theil der eigentlichen Composition schon die Lehre von den Tönen, Intervallen, Tonarten, Klanggeschlechten, Rhythmen ꝛc. voraus und beschäftigt sich zunächst nur mit der Unterscheidung der Intervalle in Con- und Dissonanzen und deren verschiedenen Gestalten, dann mit dem kunstgerechten Baue der verschiedenen zu jeder Tondichtung nöthigen Accorde, und endlich auch mit den Gesetzen, nach welchen solche Accorde auf einander folgen dürfen, wohin begreiflicher Weise zugleich die Lehre von den verschiedenen Modulationen und Ausweichungen aus einer Tonart in die andere gehört.

Und unter Tonsatz oder der eigentlichen Kunst der Composition dann versteht man insbesondere die Verwen-

dung des durch die Grammatik und Harmonik dargebotenen theils melodischen, theils harmonischen Tonvorraths oder Stoffs zur Bildung eines wirklichen und als solches speciell benannten Tonstücks, also die Lehre von der wirklichen sowohl melodischen als harmonischen Ausarbeitung eines förmlichen Tonstücks oder selbstständig in sich abgeschlossenen Kunstwerks. Sonach hat es die Composition oder wirkliche Setzkunst eben so wohl mit der Bildung einer Melodie als mit der einer Harmonie dazu zu thun, jedoch auch nicht mehr als Melodie und Harmonie an und für sich, sondern bei Beiden auch schon blos in Absicht auf Gestaltung eines wirklichen Kunstwerks. Deshalb zerfällt denn jene Lehre, da der specielle Charakter eines beabsichtigten Kunstwerks nothwendig von sehr wesentlichem Einflusse auf die Art seiner Bildung oder vielmehr auf die Art und Weise der Verwendung der dazu nöthigen Mittel seyn muß und die Verschiedenheit jenes Charakters eine gewisse allgemein generelle Classification zuläßt, auch in eben so viele besondere Ordnungen oder Gattungsformen. So unterscheiden wir, denken wir dabei blos an die harmonische Aus- oder Bearbeitung eines Tonstücks, einmal einen reinen und einen unreinen oder fehlerhaften Satz. Rein heißt er, wenn dabei die Gesetze der Harmonik genau, aufs strengste befolgt sind, und unrein, wenn sich der Tonsetzer dabei auch, aus diesen oder jenen Gründen, gewisser Freiheiten bedient hat, deren Gestaltungen außerhalb des Kreises jener Gesetze liegen, wenn auch ihre Wirkung nicht geradezu eine unschöne genannt werden darf. Eben so unterscheiden wir in diesem Sinne einen zwei-, drei-, vier- und noch mehrstimmigen Satz, je nach der Zahl der Stimmen in der dazu verwendeten Harmonie. Ferner unterscheiden wir (und dabei wird das Wort sowohl in seiner melodischen als harmonischen Beziehung gebraucht) auch einen strengen und einen freien Satz. Streng ist derselbe eigentlich nur dann, wenn das

Tonstück blos für Singstimmen ohne alle Begleitung von Instrumenten bestimmt ist, und weil die Intonation und tonische Biegsamkeit der menschlichen Stimmen eine ungleich schwierigere als bei Instrumenten, auch eine durchaus natürliche ist, so muß dieser Satz auch an ungleich mehr Regeln gebunden seyn, als der freie, der zugleich Instrumente zu seinen Organen hat, nur kann zu der Aufzählung dieser besondern Regeln nicht hier der Ort seyn, sondern es gehört dieselbe in das eigentliche Lehrbuch der Composition. Am meisten kommt der strenge Satz in Kirchenmusikstücken vor, und er wird daher auch wohl der Capellstyl, der Stile alla capella genannt. Gehen hie und da Instrumente begleitend neben den Singstimmen einher, so geschieht es doch nur in der Octave oder unisono oder in sonstigen vollkommenen Consonanzen. Was unter freiem Satze zu verstehen, geht daraus von selbst hervor.

Generalbaß wird die tiefste Stimme eines Tonstücks genannt, wenn dieselbe so eingerichtet ist, daß daraus allein schon der ganze harmonische Bau des letzteren erkannt werden kann. Das geschieht dadurch, daß man die Baßstimme vor Allem für alle Theile der Composition ergänzt, nämlich da, wo der eigentliche Baß pausirt, die nunmehrige tiefste Stimme mit kleineren Noten einschaltet, und sodann der ganzen Stimme alle diejenigen Zeichen, welche meistens in Ziffern bestehen, weiter zufügt, welche nach den Regeln der Kunst dazu dienen, die beabsichtigte Harmonie über dem Basse auch ohne Noten andeuten und erkennen zu können. Die Kenntniß dieser sogenannten Generalbaßschrift oder Baßbezifferung und ihrer kunstgerechten Ausführung ist nothwendig, weil viele ältere Tonstücke für harmonische bloße Begleitungs-Instrumente, als Orgeln, Violoncell ꝛc. noch lediglich so eingerichtet sind, und weil auch der Componist sich dadurch die Uebersicht der einzelnen Theile und Verzweigungen seiner Schöpfungen sehr

erleichtern kann. Was Alles dazu gehört — und es gehören viele Nebenkenntnisse dazu — lehren die speciellen sogenannten Generalbaß-Bücher oder Generalbaßlehren.

Der Contrapunkt ist diejenige Art zu componiren, wobei zwei oder mehre wahrhaft selbstständige, d. h. genau nach den Regeln der Melodik ausgebildete Stimmen mit einander verbunden werden. Geschieht das ohne weitere specielle Bedingungen, als welche die Regeln des Satzes von selbst ergeben, so heißt der Contrapunkt einfach; geschieht es aber nach der besondern Bedingung, daß von den zwei Stimmen die unterste ohne Nachtheil zu oberst und die oberste ohne Nachtheil auch zu unterst gesetzt werden kann, so heißt der Contrapunkt doppelt. Die Regeln des einfachen Contrapunktes beruhen auf den Grundsätzen der Melodik und Harmonik, sie sind Anwendungen dieser Grundsätze auf bestimmte Kunstformen oder Kunstübungen. Letztere hat man nach stufenweiser Schwierigkeit anzuordnen versucht und dazu diesen einfachen Contrapunkt in einen gleichen und in einen ungleichen getheilt. Ersterer ist ein solcher, in welchem eine Stimme jedem Tone der andern nur einen Ton entgegenstellt; letzterer ein solcher, wobei die erste jedem Tone der andern Stimme nach Belieben bald blos einen bald aber auch mehrere Töne entgegenstellt. In letzterem Falle heißt der Contrapunkt auch wohl vermischt, blühend oder bunt. Der doppelte Contrapunkt zerfällt in sieben verschiedene Arten, weil es sieben verschiedene Intervalle giebt, in denen die Versetzung der beiden Stimmen, worauf das Doppelte des Contrapunktes beruht, geschehen kann. Daher: doppelter Contrapunkt in der Octave, wobei entweder die tiefere Stimme um eine Octave höher oder die höhere um eine Octave tiefer gesetzt werden kann. Es ist dies die wichtigste und üblichste Art des Contrapunkts. Und was darnach unter doppeltem Contrapunkt in der

Decime, in der Undecime ꝛc. zu verstehen ist, ergiebt sich von selbst. Sind der zusammengefügten Stimmen drei, deren jede als erste, zweite oder dritte Stimme gebraucht werden kann, so heißt der Contrapunkt dreifach; sind ihrer vier ꝛc., so heißt er vier- oder noch mehrfach. Natürlich zerfällt auch dieser mehrfache Contrapunkt in eben so viele Arten als der Doppelte, weil die Versetzungen in denselben sieben Intervallen geschehen können. Wie schwierig eine solche Art zu componiren ist und seyn muß, leuchtet auf den ersten Blick; doch beruht sie weniger auf einem eigentlich künstlerischen als mehr mathematischen Scharfblicke, und Gewandtheit muß ein Tonsetzer darin haben, weil viele Kunstformen, als Fugen ꝛc., ihrer ganzen Anlage und Ausführung nach gar keine andere Art zu componiren zulassen.

Kenntniß der Gesangskunst ist dem Componisten nothwendig, weil die menschlichen Stimmen behufs ihrer Verwendung zu musikalischen Organen sich durch mancherlei Eigenthümlichkeiten auszeichnen, so daß ohne deren sorgfältige Berücksichtigung gar kein wirkungsvolles Tonwerk für sie geschaffen werden kann; nur gehört die Aufzählung dieser Eigenthümlichkeiten nicht hieher, sondern, so weit sie nicht lediglich Sache der Erfahrung sind, in eine eigentliche Gesanglehre oder wenigstens musikalische Physiologie der menschlichen Stimme.

Dasselbe ist der Fall hinsichtlich der Instrumentation, d. h. der Ausarbeitung eines bereits entworfenen Tonstücks für gewisse bald mehr bald weniger Instrumente. Auch da hängt die gewisse Erzielung beabsichtigter Wirkungen lediglich von der eigenthümlichen Natur der Instrumente selbst, wie von der Art und Weise der künstlerischen Behandlung derselben ab, und Beides muß der Componist theils durch die Erfahrung, theils durch speciellen Unterricht lernen; aber wissen muß er es, so gewiß der Maler die Kunst der Farben-

mischung in ihrem ganzen Umfange, wie deren Wirkung unter gewissen gegebenen Lichtverhältnissen, zu kennen hat.

Und was endlich die verschiedenen Style oder Schulen betrifft, so komme ich nachher, im zweiten Abschnitte dieses Kapitels, wieder darauf zurück, da deren Kenntniß eben so wohl bei der äußern als bei der innern Art der musikalischen Darstellung von wesentlich leitender Bedeutung ist.

§. 9.

Die künstlerische Anschauung oder Beurtheilung.

Hat dann der Tondichter das zuerst erfundene und in der Anlage klar erschaute, auch bereits in seinen wesentlichen Zügen mittelst der ihm von der musikalischen Semiotik gebotenen Zeichen festgehaltene schöne Seelenbild auf genannte Weise auch schon als Componist farbenreich ausgeführt, so schreitet er nun — zum letzten Akte seiner Thätigkeit, welcher beginnt zunächst mit einer scharfen prüfenden Anschauung des somit bereits geschaffenen Werks, der unmittelbar die Empfindung, eine neue subjektive Vorstellung davon folgt, und welcher daher endet endlich mit der eigentlichen Ausarbeitung.

Diese, somit als der letzte Moment des ganzen schaffenden Genius, hat es also mit der wirklich gänzlichen Vollendung des Werks zu thun, und wie sie beruht lediglich auf der rein künstlerischen Beurtheilung eines an sich schon Fertigen, so hat sie auch hauptsächlich nur das blos Angenehme zum Gegenstande, indem der Componist als Künstler sich nun zuletzt auch bestrebt, dem bereits zum Ausdrucke fertigen Werke alle diejenigen zufälligen Vollkommenheiten und Schönheiten zu verleihen, die es erhalten kann, ohne daß sein wirklich ästhetischer Charakter, sein rein Wesentliches dadurch verdunkelt wird, aber die es doch auch erhalten muß, weil es so nur als zugleich ein wirklich schönes Kunstprodukt, als

ein Kunstwerk selbst der äußern Form nach zu erscheinen im Stande ist, da alle Kunst lediglich und zunächst mittelst der Sinne auf den Menschen zu wirken vermag, aber eben jene Schönheiten und Vollkommenheiten, die ihren Werken durch die Ausführung verliehen werden, es sind, welche den Sinn des Menschen an deren Erscheinung fesseln. So kommt denn mit der Ausführung auch erst die Reihe der Zufügung an die verschiedenen Manieren, Figuren und Verzierungen aller Art, an die Vertheilung der einzelnen melodischen Gänge unter den verschiedenen Stimmen, an die Anordnung des äußeren Rhythmus ꝛc., und ist sie, wie alle diese Dinge im Besondern, auch lediglich ein Werk des Geschmacks, ist der eigentliche Styl der musikalischen Rede, der aus der Fülle philosophischer Beurtheilung hervorquillt und durch welchen der Tondichter beweist, wie weit oder wie wenig er sich als bloßer Tonsetzer loszumachen vermag von den Fesseln bloßer Mode oder, ausschließlich der Idee einer ewig sich gleichen schönen Kunst folgend, aus dem Zwangshemd einer blos nationalen Sitte. Stellen wir uns den ganzen Organismus tondichterischer Thätigkeit formell vor, so erscheint Alles, was sie bis daher leistete, der Ausdruck des blos in Anlage und Ausführung fertigen Kunstwerks, noch eckig, alle Linien in dem Gemälde sind noch steif oder wenigstens eigentlich reizleer: doch in der Ausarbeitung nun runden sich dieselben ab, werden farbig, saftvoll; der Componist schneidet die Auswüchse weg, welche in dem Feuer der Arbeit bei der Ausführung vielleicht noch stehen geblieben oder gar auch erst entsprossen sind; er feilt, hobelt, polirt; alles Grobe, Rauhe oder zu stark Aufgetragene muß weg, und Zierlicheres, Netteres, Zarteres, Feineres an dessen Stelle; was zu vereinzelt noch steht, muß mehr verbunden werden, muß mehr fließend, wogend und wehend sich gestalten, soll nicht gerade das Schroffe, Herbe, Harte wirklich der Ausdruck seyn. Das Alles geschieht z. B. durch gefälligere Zergliederung

der einzelnen charakteristischen Accorde, damit deren ausdrucksvolleren Intervalle nicht zu grell erklingen und die Uebergänge mehr vorbereitet erscheinen, da das menschliche Ohr nicht fähig ist, viele oder gar lauter Massen in sich aufzunehmen, sondern nur nach und nach, gleich den wogenden Tonschwingungen, auch die Töne selbst der innern Empfindung zutragen, und nur da jene in einer reicheren Combination dieser entgegen klingen lassen will, wo der eigene höhere Grad der Lebendigkeit derselben eine solche Erfüllung bedarf. Eben so wenig aber ist das Ohr auch geneigt zur Aufnahme alles Unerwarteten und Zerstreuten. Diesen Charakter tragen die melodischen Subjekte an sich, so lange sie nicht zugleich auch von einer harmonischen Grundlage unterstützt werden. Eine solche gewähren die Neben- und Füllstimmen, und daher sind deren schöne, fließende und doch ergreifende harmonische Wendungen und Zusammenstellungen durch Modulationen u. dergl. ebenfalls ein vornehmlicher Gegenstand der Ausarbeitung.

§. 10.

Fortsetzung.

Aber dazu, um alles das in einer zureichenden Vollendung zu leisten, um da überall das rechte, ächt schöne Maaß zu treffen, — dazu gehört auf Seiten des Tondichters auch schon eine mehr als blos musikalische, eine wahrhaft kunstwissenschaftliche, eine fast vollkommen philosophische Durchbildung. Er muß Aesthetiker seyn durch und durch, um beurtheilen zu können eben so wohl wo es noch in der Ausarbeitung Etwas zu verbessern, zu verschönern giebt, als welche Mittel sich am besten dazu eignen und wie weit sie benutzt werden dürfen oder nicht. Sind es Vocalmusikwerke, die er schafft, so muß er auch Sprachenkunde genug besitzen, um den Text genau beurtheilen zu können, da nur auf Grund

eines solchen richtigen Urtheils sich bei sonst gegebenem glücklichen Umstande auch auf eine glückliche, kunstgerechte musikalische Einkleidung der Worte hoffen läßt. Bei dramatischen Compositionen, als Opern und Balleten, bieten eben so die verschiedenen Charaktere einen unabweislichen Gegenstand scharfer Beurtheilung; bei bloßer Tanzmusik die verschiedenen Touren und Rhythmen. Da stoßen wir denn auf den Kreis der verschiedenen Hülfswissenschaften, den wir früher schon als dem vollkommenen Tondichter nothwendig erkannt, und deren Besitz sich demnach also vorzüglich in der Ausarbeitung eines musikalischen Kunstwerks geltend macht.

§. 11.

Fortsetzung.

Mehr von praktischer Seite diese zum Schluß auch noch angeschaut, theilen wir dieselbe gewöhnlich in eine starke und schwache oder eine volle und einfache. Eine starke und volle Ausarbeitung, durch welche das Tonstück mit mehrgenannten zufälligen Schönheiten in reichstem Maaße versehen und angefüllt wird, erlauben: 1) all diejenigen Tonwerke, bei welchen es mehr auf äußern Glanz der Kunst und auf mechanische Geschicklichkeit, als auf den Ausdruck bestimmter Empfindungen abgesehen ist, also alle sogenannten Conzerte und brillante Concertstücke, Bravourarien, Variationen, Capricen und wie dergleichen heißen; 2) alle diejenigen Tonstücke, welche den Charakter der Mäßigkeit, Anmuth und Ruhe in sich tragen, d. h. eine gewisse Sättigung irgend einer angenehmen Empfindung zum Gegenstande haben, wie z. B. Fugen, Rondo's, concertirende Opernsätze, Duette, Terzette ꝛc., auch lyrische Tongemälde ꝛc. Eine schwache oder einfache Ausführung hingegen verlangen alle Tonwerke, die das Große und Erhabene, das Alles mit sich fortreißt, das wild dahin Stürmende, das tiefe Gefühl der Wehmuth und des Schmer-

zes, der Sehnsucht, Andacht ꝛc. zum Gegenstande ihrer Darstellung haben, als Sinfonien, Ouverturen, Adagio's, Recitative, die gewöhnlichen Arien ꝛc. Merkwürdig will es scheinen, daß die Componisten in der letzten Art der Ausführung weit seltener auf Abwege gerathen als in der ersten, aber es ist die Thatsache eine ganz natürlich begründete, denn wo wenig zu thun, geschieht seltener auch ein Fehlgriff, als wo viel zu thun und wo eben deshalb des Guten nur gar zu leicht entweder zu viel oder zu wenig geschehen kann, auch gar leicht Falsches sich unter das Rechte mischt. Man kann ein Messer — sagt ein anderer Denker über unsern Gegenstand — um ihm die höchste Schärfe zu geben, so lange schleifen, bis aller Stahl weggeschliffen ist, und so kann auch durch eine übertriebene Ausarbeitung ein Werk gar leicht wieder viel von den höheren Kräften verlieren, die es schon gehabt. Wer glaubt, daß er jede Kleinigkeit, die er fühlt, ausdrücken wolle oder müsse, der irrt sich, und wird durch die dahin abzielende Ausarbeitung sein Werk verderben. Es kommt darauf an, daß auch von den kleineren Schönheiten nur die wesentlichsten glücklich in ein Werk gebracht werden: diese machen, daß man sich die andere hinzudenkt. Und wirklich muß ein Tondichter sich namentlich da vor einer zu starken Ausarbeitung, vor einer zu großen Anhäufung zufälliger Schönheiten und besonders aller harmonischen Künsteleien hüten, wo die Empfindung selbst auf einen hohen Grad des Ausdrucks steigt; hier wird es ihm zur ersten Pflicht, enthaltsam genug zu seyn, kleinere Schönheiten dem höhern Zwecke der Kunst aufopfern zu können. Das beste Mittel gegen Fehler in der Ausarbeitung ist, wenn der Künstler sie nicht zu schnell auf die Anlage und Ausführung folgen läßt, vielmehr damit wartet, bis das erste Feuer der Begeisterung sich wieder gelegt hat, und er nun mit einem ganz neuen Auge, Sinne und Muthe auch das Erzeugniß wieder anschaut, denn

die Erfahrung lehrt, daß alle hieher gehörigen Mängel und Vollkommenheiten hauptsächlich erst nach öfterem, ruhigem Anschauen erkannt werden. Das Urtheil ist dann viel freier, der Geist unbefangener, die Fantasie lebhafter, reiner, und das Gefühl klarer. Das beweist zugleich, daß die Ausführung eines Tonstücks nicht etwa blos eine in der Idee des Künstlers vorgehende Handlung ist, sondern daß sie auch in der praktischen Bearbeitung desselben auf dem Papiere stattfindet. Es giebt Tonsetzer und zwar sehr gewandte, welche in ihren Partituren, so wie für die Grundbässe, sogar auch für die Ausarbeitung der Stimmen eigene Linien ziehen ꝛc. und da zeigt sich das ganze Gebäu ihrer Dichtung bis in seine einzelnsten Theile zergliedert.

Abschnitt B.

Aeußere Darstellung oder der musikalische Vortrag.

§. 12.

Die Kunst des Vortrags überhaupt.

Zu der lebevollen Wirksamkeit eines musikalischen Kunstwerks ist nun aber nicht blos erforderlich, daß die Töne aufgezeichnet werden von dem Dichter und Componisten, wie wir oben in dem ersten Abschnitte dieses Kapitels erfahren haben, sondern auch, daß der Dritte und Vierte die Töne selbst wirklich wahrnimmt, sie hört, — und das geschieht erst durch die zweite, die äußere Art der musikalischen Darstellung oder den Vortrag. Demnach ist Vortrag in der Musik, dieser unartikulirten Sprache der Seele, eben das, was die Declamation ist in der artikulirten Sprache des Verstandes, der Rede und Poesie, nämlich die Versinnli-

chung einer musikalischen Dichtung durch wirklich hörbare Töne.

Wie sehr, wenn nicht der größeste, so doch ein sehr gro=ßer Theil des Erkanntwerdens, Wiederempfindens und deut=lichen Anschauens des eigentlichen innern wie äußern Werths einer musikalischen Dichtung davon abhängt, bedarf kaum der weitern Ausführung, und dies eben ist auch der einzige Punkt, worin der schaffende Tonkünstler dem eigentlichen Dichter und selbst dem plastischen Bildner weit nachsteht, denn ein poetisch verständiger Leser bedarf z. B. der Schauspieler nicht, um die Schönheiten eines dramatischen Gedichts zu genießen, und die Statuen, das Gemälde, stehen für immer da, für jedes Auge, jedes Herz; die Werke des Tonsetzers aber, mögen sie in seinem Geiste noch so vollendet sich ge=staltet haben und auch durch sichtbare Zeichen noch so sicher festgehalten seyn, Leben und Wirkung erhalten sie erst durch den hörbaren Vortag, den er gewöhnlich einem Andern, und oft sehr Vielen zusammen überläßt und überlassen muß. Die Zeichen auf dem Papiere, Noten genannt, haben nur für den Kenner Werth und Sinn; blos die Töne selbst, die dadurch vorgeschrieben und in dem Vortrage darnach hörbar gemacht werden, versteht auch der der Zeichen Unkundige und faßt sie auf in seiner Brust. Somit legt der Tondichter das Leben, Wir=ken, die volle lebendige Gestalt seiner Composition mit allen ihren mancherlei verschiedenen Beziehungen in die Hände des ausübenden oder eigentlich vortragenden Künstlers, und hier=aus geht hervor, wie unendlich viele und mancherlei wesent=liche Bedingungen dieser zu erfüllen hat und im Besitz wie mancherlei wesentlicher Eigenschaften er seyn muß, wenn er die große Aufgabe des Vortrags, die ihm damit gestellt ist, ganz und vollkommen lösen soll. Nicht allein, daß er, soll das Tonwerk in seiner eigentlichen und vollkommenen Gestalt erscheinen, die Lichtpunkte des Ganzen zu ergreifen sich

zu bemühen hat, sondern auch den ganzen Kreis der im Tongemälde niedergelegten und entwickelten verschiedenen Abstufungen des Lichts und Schattens, der Perspektive, aller Gegensätze ꝛc. muß er genau kennen, und dieselben eben so wieder zu einem Ganzen zu verbinden wissen, wie sie in der Seele ihres ersten Schöpfers als ein vollkommenes Ganze vereinigt waren: er muß — mit einem Worte — die fremde Dichtung ganz zu seiner eigenen machen. Nur alsdann ist der Vortrag eines Tonstücks gut, und ist, was er seyn soll, die vollkommene Veranschaulichung oder Versinnlichung einer vollendeten musikalischen Dichtung durch wirkliche hörbare Töne. Man sieht, der ausübende, vortragende Künstler ist kaum weniger Dichter als der erste, der Tonpoet und Tonsetzer, und die zweite äußere Art der musikalischen Darstellung kaum weniger, ja vielleicht noch mehr wichtig und schwierig, als die erste innere. Das an sich schönste, hinsichtlich seiner poetischen Anlage und Ausführung gelungenste Tonwerk kann durch einen schlechten Vortrag total verloren gehen in seiner Wirkung, während ein nur mittelmäßiges Werk wieder durch einen guten Vortrag den glänzendsten Erfolg hat und das größeste Glück macht.

Fragen wir sonach sowohl nach den allgemeinen als nach den besonderen Erfordernissen eines guten Vortrags, doch bemerken zuvor auch noch, daß man mit dem Ausdrucke Vortrag gewöhnlich nur allgemeinhin jede Art von Sinnlichmachung oder Versinnlichung irgend eines Tonstücks bezeichnet, dagegen den Vortrag größerer combinirterer Tonstücke, als Opern, Oratorien, auch Sinfonien, großer Chöre u. s. w., auch wohl insbesondere Aufführung, und den der kleineren Tonwerke oder blos einzelner Stellen vorzugsweise Vortrag oder auch blos Ausführung (Executirung) heißt.

Bedenkt man hinsichtlich der Auffführung die unend-

lich mannigfaltigen Standpunkte, deren der Geist des schaffenden Künstlers fähig ist, die eben so verschiedenen Arten der Entwickelung einer Tondichtung, ferner die vielen Schwierigkeiten im Technischen, denen ein solcher Vortrag ausgesetzt seyn kann, und endlich die große individuelle Verschiedenheit unter den zu solchem Vortrage sich vereinigenden oder vereinigten Musikern selbst, so leuchtet ein, wie wichtig und schwierig dieselbe, eine Aufführung, ist und bis zum vollkommenen Gelingen seyn muß. Leichter noch ist es für den Einzelnen, das ganze geistige Gebilde einer Tondichtung mit der gehörigen Bestimmtheit, Lebendigkeit, Umfassung und Tiefe aller Umrisse aus warmer Seele wieder zu erwecken; je mehr Individuen aber an der Ausführung, dem Vortrage, derselben Theil haben und Theil nehmen, desto schwieriger wird die Aufgabe, jede individuelle Anschauung dem Geiste des Ganzen aufzuopfern, sich selbst gleichsam zu vergessen, und nur in der vorleuchtenden Anschauung des Kunstschöpfers sich wiederzufinden, so sehr zwar, daß, wie es bei einer guten Aufführung auch des größten und combinirtesten Tonwerks der Fall seyn muß, ein Geist und eine Seele nur das von Vielen gestaltete Ganze beherrscht. Von jedem, und besonders bei großen Aufführungen, dabei thätigen und nöthigen Musiker die dazu erforderliche geistige Bildung erwarten, wäre zu Viel verlangt und zu Viel vorausgesetzt.

Die Leitung größerer Aufführungen ist daher auch immer blos einer oder bisweilen einigen Personen übergeben, die das Ganze und den Tondichter selbst gewissermaßen repräsentiren. Meistentheils sind dies ein Capellmeister oder oberster Dirigent, der je nach seiner äußeren Stellung auch Musikdirektor und wie noch anders heißen kann, und ein Orchesterdirektor oder Concertmeister, wozu sich bei großen Oratorien oder dergleichen Tonwerken nicht selten auch noch ein Chordirektor gesellt.

Dem Ersteren, dem eigentlichen Dirigenten, liegt das wichtigste Geschäft ob. Er muß, was von allen übrigen Mitgliedern und Theilhabern nicht verlangt werden kann, den Geist des Ganzen genau studiren, den Componisten (wenn er solcher nicht selbst ist) vollkommen verstehen, und in den Proben, seinem eigentlichsten Felde, unermüdet beschäftigt seyn, damit das, was in dem Tongemälde hat ausgedrückt werden sollen, sowohl von dem Ganzen als von jedem Einzelnen wirklich auch und in allen Stellen gehörig ausgedrückt, wiedergegeben werde. Sein Geschäft erstreckt sich daher bis in den Vortrag einer jeden einzelnen Solo- und Ripienstimme, und nur seiner Unkunde oder Vernachläßigung in der Unterweisung während den Proben, deren niemals zu viele gehalten werden können, ist es zuzuschreiben, wenn die Sänger und Instrumentisten nicht bei jeder Stelle des Tonsatzes den Sinn genau begreifen und nach der Aufführung nicht die wahre Bedeutung derselben anzugeben wissen. Während der Aufführung selbst dann hat der Capellmeister oder erste Dirigent nach der vor ihm liegenden, und die einzelnen Stimmen auch sichtbarlich gleichsam zu einem ganzen Tongewebe vereinenden, Partitur zunächst die Taktbewegung anzugeben durch das bekannte Taktschlagen, dadurch Sänger und Instrumentisten hinsichtlich der Bewegung in Eintracht zu halten, und das Ganze so viel als möglich anzuregen. Vorzüglich aber beschäftigen ihn die Sing- oder — im Fall keine Vocalmusik dabei vorhanden ist — die Melodienstimmen; auf diese ist seine ganze Aufmerksamkeit gerichtet, und es erscheint daher auch nicht unpassend, wenn er die ersteren, besonders bei Recitativen, auf irgend einem Instrumente, wo möglich Claviere, begleitend unterstützt, wie es ehedem stets geschah.

Der Zweite, der Concertmeister oder Orchesterdirektor, hat bei den Proben mit gespannter Aufmerksamkeit den An-

gaben des Ersteren zu folgen, und sich zu bestreben, darnach den Geist sowohl des Ganzen als der einzelnen Stellen und Parthien aufzufassen; bei der Aufführung selbst dann aber jenen durch sein eigenes Spiel und durch vielleicht nöthige Winke und vielsagende Blicke dem gesammten Orchester wieder mitzutheilen, und vornehmlich zwar da, wo die einzelnen Mitglieder desselben die Unterweisungen des Capellmeisters in den Proben entweder nicht recht verstanden oder wieder vergessen haben sollten. Weil die Violine den durchgreifendsten Ton hat, so findet der Orchesterdirektor am schicklichsten auch seinen Platz an der Spitze der ersten Violine. Hier kann sein Strich Viel wirken, energisch zur kräftigen Ausführung beleben, und zart wieder alle übrigen Spieler zu gleichem Vortrage antreiben.

Das Geschäft des Chordirektors ist in Beziehung auf den Sängerchor dasselbe, was das des Orchesterdirektors in Beziehung auf die Instrumentalmusik, außer daß er gemeiniglich auch noch nach Angabe des ersten Direktors den Takt schlägt, weil selten jener Chor so gestellt ist und gestellt werden kann, daß der Capellmeister von Allen gleich gut gesehen wird. Oft auch unterstützt der Chordirektor statt des Taktschlagens die Chorsänger durch das Accompagnement auf einem Clavierinstrumente.

Ist das gesammte Orchester zahlreich, oder sind die einzelnen Stimmen mehrfach besetzt, so ist auch wohl, namentlich bei großen Singchören, dem ersten Spieler oder Sänger einer jeden Parthie insbesondere noch das Geschäft der Leitung seiner einzelnen Stimme in sofern zu übertragen, daß er vor allen Anderen auf die Anweisungen und Andeutungen der Hauptanführer zu achten und solche dann wieder durch die eigene vollkommenste Präcision im Vortrage und durch leise Winke, nicht aber durch Taktschlagen oder dergleichen,

den Mitgliedern jener mitzutheilen hat. Derselbe heißt Stimmführer oder Concertist.

§. 13.

Fortsetzung.

Uebrigens verbindet man mit dem Ausdrucke musikalische Aufführung häufig auch den Begriff dessen, was wir im gewöhnlichen Leben üblicher ein Concert nennen, indem man es nämlich eine Musikaufführung heißt, wenn mehrere große und kleine Tonstücke in einer gewissen Reihenfolge von einer Anzahl Musiker vorgetragen werden, was nichts Anderes als ein Concert in diesem Sinne ist. Daher auch die Redensarten „Tonstücke aufführen" u. s. w.

In der Musik kommt nämlich das Wort Concert, das ursprünglich einen Wettstreit bezeichnet (von concertare — streiten), in einer zweifachen Bedeutung vor, einmal in dem Sinne von Darstellung mehrstimmiger, meistens vielstimmiger, auch mehrerer einzelner, für sich bestehender Musikstücke durch einen Verein von Musikern, Instrumentalisten oder Sängern vor einer Gesellschaft von Zuhörern, und dann auch als Name eines besonderen Musikstücks, durch dessen Vortrag ein oder mehrere Instrumentalisten ihre Kunstfertigkeit entwickeln können.

In ersterer Hinsicht unterscheiden wir, je nach der besonderen Beziehung, Bestimmung und Einrichtung eines Concerts, zunächst wirkliche öffentliche und Privat-Concerte. Jene sind solche, an denen ein Jeder, gegen Erleg eines gewissen Eintrittspreises, als Zuhörer Theil nehmen kann, und diese dagegen solche, die bestimmt sind, nur vor einer geschlossenen Gesellschaft angestellt oder aufgeführt zu werden.

Ferner giebt es Hof- und Kammerconcerte, welche nur an fürstlichen Höfen auf Kosten der Fürsten durch die Mitglieder der fürstlichen Capellen aufgeführt werden.

Wird in einem Concerte blos geistliche Musik aufgeführt, so heißt es vorzugsweise geistliches Concert, französisch Concert spirituel, welches französische Wort aber auch wohl für ein solches Concert gebraucht wird, in dem nur und lauter classische, geistvolle Musikwerke zu Gehör kommen. Geschieht die Aufführung selbst in der Kirche, so sagen wir dafür auch Kirchenconcert und der Italiener concerto di chiesa.

Liebhaber- und Dilettantenconcerte heißen solche, gewöhnlich Privatconcerte, die meistens nur von Dilettanten und hauptsächlich zwar, um sich zu üben und im Zusammenspiele zu vervollkommen, aufgeführt werden.

Gartenconcerte sind Musikaufführungen, die des Sommers in öffentlichen Gärten, und zwar im Freien, veranstaltet werden. Früher bediente man sich dabei blos der, ihres helleren, durchdringenderen Tones wegen, hier auch am besten wirkenden Blasinstrumente oder der sogenannten Harmoniemusik; neuerer Zeit aber, wo die Ansprüche an die Musik sich immer mehr steigern, hat man auch angefangen, Gartenconcerte mit vollem Orchester aufzuführen.

Ein Concert, welches aus mehreren einzelnen, kein Ganzes bildenden Musikstücken zusammengesetzt ist, pflegt man bisweilen auch ein Pasticcio (Pastete), dagegen ein Concert, in welchem nur ein, oder wenige größere Musikstücke zur Aufführung gebracht werden, besonders bei Anwendung größerer und ungewöhnlicher Mittel, vorzugsweise ein großes Concert zu nennen, obgleich häufig auch für viele kleine, oft unbedeutende Pasticcio's dieses Prädicat groß usurpirt wird. Ueberhaupt ist bekannt, wie sehr willkührlich man in dieser Beziehung mit dem Namen Concert umgeht. So nennt man jede kleine Musikaufführung auch Concert, und eine größere musikalische Academie und dergl. mehr.

Ein Concert, in welchem ausschließlich oder doch vor-

herrschend Instrumentalmusik ausgeführt wird, heißt auch Instrumentalconcert, und ein solches dagegen, worin vorzugsweise Vocalmusik zu Gehör kommt, ein Vocalconcert; beide mit einander vereinigt dann — Vocal- und Instrumentalconcert. Meistentheils wird bei unseren jetzigen Concertaufführungen das volle Orchester angewendet, und dieses tritt entweder selbstständig auf, wie bei Sinfonien, Ouverturen ꝛc., oder dient blos zur Begleitung des Gesanges und der Instrumentalsolo's.

Was die Wahl und Anordnung der in einem Concerte aufzuführenden Musikstücke anbelangt, so muß, wenn nicht ein einziges Musikstück, z. B. ein Oratorium oder dergl. das ganze Concert füllt, der Direktor oder Veranstalter eines Concerts, dem jene Anordnung und Wahl vorzugsweise anheim fällt, nicht blos die Absicht haben, besonders einzelne Virtuosenleistungen zu produciren, sondern sein Hauptaugenmerk muß vielmehr darauf gerichtet seyn, neben einer angenehmen und schönen Unterhaltung der Zuhörer, namentlich durch Abwechselung der Musikstücke, auch den Kunstgeschmack und Kunstsinn derselben zu heben und zu fördern. Dies kann aber durch bloße Virtuosenleistungen unmöglich erreicht werden, weil solche meistentheils mehr den Zweck haben, durch Kunstfertigkeit zu überraschen, in Bewunderung zu setzen, als das Herz zu rühren und der Seele einen wahrhaft ästhetischen Kunstgenuß zu gewähren. Ganz ausgeschlossen können diese Virtuosenleistungen von den Concerten nicht werden; im Gegentheile sind sie, aus einem andern Gesichtspunkte aber betrachtet, eben so zweckmäßig oft zur Unterhaltung, als der Kunst selbst förderlich, besonders durch die Nach- und Aneiferung, welche sie erwecken, und daher in den öffentlichen Concerten sogar nothwendig. Allein dieselben damit überfüllen, hieße nicht weniger sich an der Kunst vergehen, die für das Herz sorgen will. Und dies geschieht entweder

durch bloße Instrumentalmusik (Sinfonien, Ouverturen, Quartette, Quintette ꝛc.) oder durch Gesang. Von bloßer Instrumentalmusik sind es besonders Sinfonien, welche den Kunstsinn und Kunstgeschmack ungemein heben und fördern. Daher sollten diese selten in einem Concerte fehlen, am allerwenigsten da, wo man die Mittel zu ihrer Aufführung besitzt, nämlich ein nicht blos vollständiges, stark besetztes, sondern auch tüchtig geübtes und gut eingespieltes Orchester.

So viel über die Wahl der Musikstücke eines Concerts. Die Anordnung derselben, betreff ihrer Reihenfolge auf einander, angehend, ist stets darauf zu sehen, daß die Aufmerksamkeit und das Interesse der Zuhörer niemals ermüdet, vielmehr vom Anfange bis zu Ende stets rege erhalten und wo möglich noch gesteigert werde. Verschiedenheit des Charakters, Mannigfaltigkeit in der Anordnung sind dazu nothwendige Erfordernisse, mit Vermeidung aller zu schroffen Zusammenstellung von Extremen. Auf ein ernstes Kirchenstück z. B. darf nicht etwa unmittelbar eine italienische Buffo-Arie folgen: eine schrittweise Bewegung des Gemüths von Situation zu Situation ist die zweckmäßigste; ein gewaltsames Schleudern vom Aeußersten zum Aeußersten ermüdet und lähmt. Eben so unangemessen würde es seyn, dem Großen, dem Gewaltigen, Erhabenen das Kleine, Unbedeutende, Leichte unmittelbar folgen zu lassen; der Mensch ist nicht im Stande, so schnell vom Hohen zum Niederen hinabzusteigen, und stets geschieht eine solche plötzliche Fortschreitung zum großen Nachtheile des Letztern. Musikstücke, welche eine lange gespannte Aufmerksamkeit erfordern, oder welche schwer zu verstehen sind, bringe man bei frischen Kräften zu Gehör und spare sie nicht auf, bis schon eine Ermüdung, Entkräftung eingetreten ist: eine lange Sinfonie wird im Anfange eines Concerts immer eine bessere Wirkung hervorbringen und mehr Theilnahme erwecken, als vielleicht in der Mitte oder gar

am Ende desselben. Hierher gehört das Pikantere, Gewürztere, Brillantere, überhaupt das, was das bereits gesättigte Nervensystem, das erschöpfte Gemüth noch zu ergreifen, zu bewegen, zu reizen im Stande ist.

Nachtheilig für die Wirkung des ganzen Concerts ist endlich auch eine zu große Kürze und zu lange Dauer desselben. Nur in seltenen Fällen und wo es gar nicht verhütet werden kann, sollte damit die Zeitdauer von etwa zwei Stunden überschritten werden, es müßte denn die Einrichtung selbst sehr großartig seyn und ganz ungewöhnliche Mittel müßten zu Gebote stehen, die Aufmerksamkeit zu erhalten und für lange zu fesseln.

Betreff der Proben endlich, welche jeder solcher musikalischen Aufführung zum Einstudiren der aufzuführenden Tonwerke vorangehen, unterscheiden wir mehrere Arten derselben.

Bei größeren, vielstimmigen Tonwerken, als Oratorien, Opern, auch wohl Sinfonien und dergl., werden zuerst einige Proben veranstaltet, an welchen nur ein und zwar der Haupttheil der Vortragenden, das ist das Quartett, Theil nimmt, und die daher auch Quartett-Proben genannt werden. Sie sollen vornehmlich den Direktor und dann auch die Vorspieler oder Concertisten mit den Hauptstimmen und deren Wirkung recht vertraut machen, damit dann nach diesen sich die übrigen Stimmen und Spieler mit mehr Sicherheit und Ruhe richten können.

Auf gleiche Weise finden bei Vocalsachen auch Gesangproben statt, in denen die Singstimmen ohne Orchester, blos mit dem Accompagnement des Claviers, eingeübt werden, und zunächst zwar die Solostimmen wie der Chor für sich. Sie heißen Clavier- und Chorproben.

Die erste Probe, an welcher alle nöthigen Stimmen, d. h. Instrumente und Singstimmen, Theil nehmen, geschieht, um mögliche Fehler in den Notenstimmen zu berichtigen, und man nennt sie aus dem Grunde auch Correktur-Probe.

Nach ihr haben dann noch mehrere gemeinschaftliche Proben statt, bis endlich die Haupt- oder Generalprobe, d. i. die letzte, kommt, wo die Aufführung des Tonwerks oder der Tonstücke mit allen Accidentien und ohne Einübung des Einzelnen, ja selbst ohne öftere Wiederholung ganzer Theile privatim (ohne Zuhörer) statt hat.

Bei kleineren Tonstücken und namentlich Concertsachen und Kammermusiken niederer Gattung wendet man natürlich jene Gradation der Proben nicht an, sondern man übt das Tonstück sogleich gemeinschaftlich mit allen dazu gehörigen Stimmen unter Leitung des Direktors ein. — Die Oper für sich, als dramatisches Tonwerk erfordert aber, je nach ihrer Beschaffenheit, noch manche andere Arten von Proben. Enthält dieselbe viele Zwischenreden (Dialoge), wie z. B. „Don Juan", so findet, gleich dem recitirenden Schauspiele, auch zunächst wohl eine sogenannte Leseprobe statt, in welcher der Text nach den ausgeschriebenen Rollen von den darstellenden Personen hergelesen wird, um Fehlerhaftes zu corrigiren, und überdem den Sinn und Ideengang des Ganzen kennen zu lernen, damit darnach dann das Studium des Einzelnen modificirt werden kann.

Hiernach kommen sogenannte Stückproben, wo ohne Nachhülfe der Rolle die recitirenden Stellen gesprochen und die Gesangparthien nur angedeutet werden, dann auch das gemeinschaftliche Spiel der agirenden Mitglieder und der Zusammenhang der Orchestermusik mit der eigentlichen scenischen Darstellung geordnet wird. Und bei großen Opern, bei welchen auf die richtige Einwirkung und Gruppirung der Comparsen, Statisten, Maschinerie und Trachten Viel ankommt, wie z. B. in „Robert der Teufel", „Oberon" ꝛc., wird vor den Generalproben auch noch eine sogenannte Costume-Probe und diese bisweilen mit voller Beleuchtung des Hauses angestellt. Kommen viele schwierige und mimische Stel-

len vor, so ordnen die dabei betheiligten Künstler oft sogar noch besondere Zimmer-Proben zur größeren Vervollkommnung an.

Bei Opern hat man auch Gesang- oder Singproben, wo mit Begleitung des Orchesters nur die Gesangparthien durchgenommen werden, zum Unterschiede von den sogenannten Prosa-Proben, in welchen das ganze Werk mit allen Zwischenreden oder Dialogen durchgegangen wird; ferner Chor- und Tanzproben, wo mit Begleitung des Orchesters, unter Anführung des Chordirektors und Balletmeisters, das figurirende Personal sich einübt.

§. 14.

Fortsetzung.

Die Ausführung insbesondere oder eigentlich und besser gesagt Executirung in diesseitigem Sinne verhält sich zu Vortrag überhaupt gewissermaßen wie ein Theil zum Ganzen. Vortrag überhaupt ist in der Musik eben das, was wir in der mündlichen Rede Declamation nennen, die Ausführung dagegen läßt sich nur mit dem gewöhnlichen Hersagen oder Lesen vergleichen, das sich mit der deutlichen Aussprache der einzelnen Sylben und Wörter begnügt, auf den Ausdruck des eigentlichen Sinnes der Rede aber wenig oder gar nicht achtet. Daher sprechen wir ja auch von der Ausführung einzelner Sätze, Passagen, Notenfiguren und Stimmen sowohl, als ganzer Tonstücke und mehrerer zu einem Tonstücke gehörender Stimmen, und kann man ein Tonstück richtig ausführen, ohne es auch schon wahrhaft gut, d. h. mit dem erforderlichen Ausdrucke vorzutragen, aber kann umgekehrt auch kein guter Vortrag ohne eine gute und richtige Ausführung zugleich entstehen. Demnach ist diese Art der Ausführung, die übrigens bisweilen auch Vortrag im engern und engsten Sinne des Wortes,

am bezeichnetsten aber — wie gesagt — Executirung (Execution) genannt wird, im Grunde nichts Anderes als das Werk rein mechanischer Fertigkeit, daß jeder Ton, der bei dem Vortrage eines Tonstücks gehört werden soll, mag er nun durch Noten vorgeschrieben seyn oder nicht, wirklich auch mit möglichst reiner und deutlicher Intonation, ohne ihn mit einem andern zu vermischen, mit der strengsten Taktfestigkeit, Leichtigkeit und Rundung hervorgebracht wird. Die Accentuation der Töne nach Maaßgabe des Ausdrucks kommt dabei noch nicht in Betracht. Deshalb sollte auch, wenn von der guten Ausführung eines größern, aus verschiedenen Stimmen zusammengesetzten Tonwerks die Rede ist, z. B. einer Ouverture oder dergl., eigentlich noch nichts Anderes darunter verstanden werden, als daß die Töne aller Stimmen mit einer solchen Präcision, Leichtigkeit und Taktfestigkeit deutlich vernehmbar hervorgebracht wurden, daß die aus mannigfaltigen einzelnen und für sich bestehenden Theilen zusammengesetzte Musik dennoch als ein vollkommenes Ganze, als eine, wie auf einem einzigen Instrumente hervorgebrachte Harmonie erschien. Nichts desto weniger wird jener Ausdruck von Einigen auch schon in dem Sinne auf ein ganzes Tonstück angewendet, wo alle die in demselben vorhandenen Stimmen vereinigt die Absicht der gesammten Kunst und den besondern Zweck des Componisten erreichen sollen.

Jedenfalls hängt eine gute Ausführung der Art, außer ihren intensiven Forderungen für sich, auch noch von dem Zusammentreffen verschiedener Umstände, und mancherlei Nüancirungen ab, die bald mehr, bald weniger zur Vervollkommnung des Ganzen beitragen, und bald mehr, bald weniger innerer oder äußerer Natur sind, nothwendig aber alle befolgt werden und gegenwärtig seyn müssen, wenn jene, die Ausführung in solch' weiter Bedeutung des Worts, den zum richtigen Ausdruck nöthigen Grad von Vollkommenheit errei-

chen soll. In äußerer Beziehung tragen vornehmlich dazu bei: einmal die Beschaffenheit des Orts, wo ein Tonstück ausgeführt wird, ob Zimmer, Kirche, Theater, Concertsaal oder freie Natur; dann auch die Stellung und Anordnung der zu einem Tonstück gehörigen Stimmen, wovon später insbesondere die Rede seyn wird; die reine Einstimmung der Instrumente; die Sicherheit und Gründlichkeit der obern Leitung von Seiten des Directors, und endlich auch die Beobachtung aller derjenigen Pflichten, welche jedem Spieler insbesondere bei der Ausführung eines Tonstückes obliegen, und die ich daher theils auch schon in dem Bisherigen andeutete, theils aber in Folgendem noch mehr und bestimmter andeuten werde.

§. 15.

Fortsetzung.

Darnach nun zunächst zu den allgemeinen Erfordernissen eines guten musikalischen Vortrags übergehend, lassen sich dieselben in den drei Worten zusammenfassen: Gefühl, Ausdruck und Geschmack.

Zuvörderst ist also zu einem guten Vortrage nothwendig, daß er ein gefühlvoller sey. Der Ausdruck ist sehr relativ, und kann sowohl eine subjektive als objektive Bedeutung haben, subjektiv — indem er von dem ausübenden, dem vortragenden Musiker (welcher er nun sey) fordert, daß er durch eben diesen Vortrag das Zeugniß ablegt, wie viel oder wie wenig er selbst fühlt und empfindet, was in dem Tonstück enthalten ist oder durch dasselbe ausgedrückt wird, und objektiv — indem er auf die Kunst selbst hindeutet, in dem Vortrage den Tönen denjenigen Charakter (Klang, Tempo und Rhythmus) zu geben, durch welchen allein nur eben das auch in dem Hörer angeregt wird, was der Componist durch diese Töne in ihm anregen wollte. In welcher Bedeutung wir das Wort nehmen, jedenfalls setzt

es voraus, einmal, daß in dem Tonstücke selbst auch wirklich Gefühl und überhaupt ein Inneres zum Ausdrucke enthalten ist, und dann, daß der vortragende Künstler dieses Innere nicht allein selbst in sich aufnimmt und zu seinem eigenen macht, sondern auch daß er überhaupt das Wesen und die Natur, die ganze Beschaffenheit des innern Gefühllebens und um so mehr genau kennt, als dieses das eigentliche und fast einzige Gebiet ist, aus welchem die Musik ihre darzustellenden Stoffe entnimmt.

Demnach erscheint für den musikalischen Künstler, sey er wirklicher Tondichter oder blos ausübender Musiker, Virtuos oder dergl., kaum ein Gegenstand wichtiger, als die Theorie des Gefühls, überhaupt des Empfindungs- und Begehrungsvermögens. Die Welt der Gefühle, das Leben in uns, der ganze Gehalt unserer Seele, ist vorherrschender Gegenstand aller musikalischen Darstellung, und was wäre sonach wohl mehr Pflicht für den musikalischen Darsteller, als sich auch recht vertraut zu machen und umsichtig zu werden in dieser Welt? — Darsteller aber in unserer Kunst sind nicht etwa blos die eigentlichen Tondichter, sondern auch der Virtuos, derjenige und Jeder, der ein Musikstück zu Gehör bringt. Deshalb empfehle ich denn auch als sehr nothwendige Bücher in der kleinen Bibliothek eines jeden gebildeten Musikers Maas' „Versuche über die Gefühle und Leidenschaften," weil darin der beste Unterricht über den hieher gehörigen Gegenstand gegeben wird. Einen Grundriß dafür findet man auch in meiner „Aesthetik der Tonkunst" und in meiner „Dynamik oder allgemeinen Vortragslehre."

Ausdruck ist überhaupt die Anschaulichkeit des Innern im Aeußern, das kräftige und lebendige Hervortreten des Geistigen im Körperlichen. So hat ein Mensch z. B. vielen Ausdruck im Gesichte, wenn seine ganze geistige Beschaffenheit, sein ganzer innerer Habitus darin hervortritt, und

so hat denn ein Kunstwerk auch nur Ausdruck, wenn es die Idee, welche der Künstler darstellen wollte, wirklich auch in kräftiger Lebendigkeit zur Anschauung bringt. Als stumme beredte Sprache der Seele aber hat die Musik besonders nur die Empfindungen und Leidenschaften in allen ihren verschiedenen Schattirungen und Nuancen zum Objekte ihrer Darstellung, und so hat sie also auch nur desto mehr Ausdruck, je mehr und kräftigere Gefühle sie auf ihre Weise dergestalt schildert, daß ähnliche oder gleiche Zustände dadurch in des Hörers Brust wach werden, denn dem reinen und wahren Ausdrucke folgt als besiegelndes Zeugniß gleichsam sofort auch der Eindruck. Daraus erhellt die unabweisliche Aufgabe auch Ausdruck in die Musik zu legen durch den Vortrag.

Indessen was läßt sich nun durch den Vortrag dergestalt zum Ausdrucke bringen, daß es eine gleiche oder doch verwandte Regung in dem Hörer veranlaßt? — Zunächst sind dies jene beiden allgemeinsten Regungen in jeder Menschenbrust, Freude und Schmerz. — Für den Schmerz hat die Natur überall den vielfachsten Ausdruck, und dies bewährt sich in der Musik ganz besonders. Trauer und Schwermuth, Jammer und Aechzen, Wehmuth und sanfte Klage sind in den verschiedenartigsten Abstufungen ein reicher Vorwurf für den charakteristisch schönen Ausdruck der musikalischen Kunst; nur muß man nicht verlangen oder erwarten wollen, daß die Musik so wie die Poesie bestimmte einzelne Bilder bezeichnet, sondern sie erfaßt den innern Zustand nur in seiner Ganzheit, faßt ihn auf in den drei natürlichen Momenten des Entstehens, Wachsens und Abnehmens, und malt ihn nach dem bekannten Associationsgesetze mit faßlicher Klarheit aus zu einem vollständigen ästhetischen Ganzen. Nebst dem Schmerze dann bietet — wie gesagt — auch die Freude in ihren verschiedenen Modificationen ein weites Feld dar für

den musikalischen Ausdruck: liebliche Tändelei und muthwilliges Necken, stille Heiterkeit und kindlicher Scherz, laute Fröhlichkeit und ausgelassener Jubel liegen in seinem Bereich. — Das Gefühl ferner des zuversichtlichen Muthes bis hinauf zur trotzigen Kühnheit vermag die Musik durch ihre Darstellungen zu erwecken, eben so auch Zärtlichkeit und ganz erfüllende Innigkeit; sie vermag das Gefühl zu erheben und zu stimmen zur frömmsten Andacht: im lebendigsten Gebet hat die erfüllte Brust nicht Worte mehr, sondern ganz Gefühl schwebt auf der Töne ätherischen Schwingen der selige Geist empor zum Himmel.

Bei dem Ausdrucke der Affekte erscheint der ausgelassene Jubel der Freude gesteigert bis zum bacchantischen Taumel, und wimmert herzzerreißend der Schmerz. Da stocken in kurzen, von plötzlichen Halten unterbrochenen Rhythmen die Pulse, und das Mark durchbebend stirbt die Seele gleichsam dahin im verschwebenden Tremulant.

Auch auf das Begehrungs- und Denkvermögen wirkt die Musik hin. „Die Musik ist vollkommen geschickt," sagt Sulzer, „alle Arten der leidenschaftlichen Bewegungen abzubilden und mithin dem Ohre die Bewegung der Seele fühlbar zu machen"; und ein anderer tiefdenkender Forscher auf dem Gebiete der Tonkunst: „die Musik stellt nicht blos sogenannte Empfindungen im eigentlichsten Sinne, sondern überhaupt alle inneren Regungen dar, diese mögen im Herzen oder im Geiste vorgehen, Gefühl oder Fantasie seyn." —

Aber fragen wir endlich auch nach den Mitteln, durch welche der Tonkünstler einen solchen Ausdruck in seine Schöpfungen zu legen vermag, so scheint es, als müßte die Natur selbst wohl zuvörderst den eigentlichen Grund dazu gelegt haben; denn will der Musiker in seinem Vortrage oder überhaupt in seinen Schöpfungen in der That die verschiedenen

Mundarten der Leidenschaften und Gefühle reden, so ist vor allen Dingen nothwendig, daß er, bei einer leicht beweglichen Seele, selber auch der dargestellten Regung vollkommen und in jeder Beziehung fähig, daß er ferner tiefer eingedrungen sey in die innerste Natur des Menschen, und daß, überall zu klarem Bewußtseyn gelangt, er dabei auch den angestammten Schönheitssinn aufgehellt und erläutert habe, damit er überall und stets auch ästhetisches Maaß und Ziel halte in seiner Darstellung, da die Musik zwar alle Zustände der Empfindung, des Gefühls und der Leidenschaften darstellen, aber doch auch nur poetisch, und nicht etwa in ihrer Entartung auffassen soll, sondern so wie sie sich in ihrer ersten Kraft und Reinheit verhalten. Demnach ist, um Ausdruck, und zwar den richtigen Ausdruck, in seinen Vortrag bringen und legen zu können, sehr wichtig, einmal, daß der Tonkünstler selbst sich genau kennt und wo möglich Nichts unternimmt, was gegen seinen Charakter streitet, oder, da es ihm eben so wie dem epischen Dichter wohl begegnen kann, öfters ganz entgegengesetzte Naturen darstellen, bald das friedfertige bald das cholerische, bald das feige bald das verwegene ꝛc. Temperament und Gemüth reden lassen zu müssen, daß er aus dieser Rücksicht durch Fleiß, Uebung, durch ein wahrhaft psychologisches Studium und höhere Bildung überhaupt es dahin bringt, in all' und jede Empfindung und Denkungsart sich versetzen, alle menschlichen Naturen sich zu eigen machen zu können; und daß er ferner dann auch von den praktischen Mitteln, welche seine Kunst zu den ihr möglichen reichen Darstellungen besitzt, die genaueste Kenntniß sich erworben, deren innere und äußere Natur aufs hellste durchblickt, und sich von der natürlichsten und unausbleiblichen Wirkung ihres verschiedenen Gebrauchs wie ihrer verschiedenen Richtung vollkommen überzeugt hat. Davon indessen wird erst

nachher in der speciellen Vortragslehre so ausführlich als nöthig die Rede seyn.

Die dritte und letzte allgemeine Anforderung, welche wir an einen guten Vortrag machen, ist, daß er außer dem Gefühle und Ausdrucke, welche in ihm herrschen, auch ein geschmackvoller sey. Hier müssen wir aber einen geistigen und intellectuellen Geschmack von jenem körperlichen oder organischen unterscheiden. Der Geschmack, der sich in der Schönheit einer Kunstleistung und namentlich in derjenigen Gestalt derselben offenbart, welche sie uns angenehm zugleich macht und mit einem gewissen Reize der Anschauung oder Zuhörung auf uns wirkt, — dieser Geschmack ist ein höheres geistiges Vermögen, das sich auf Beurtheilung des Schönen und Erhabenen in der Natur und Kunst bezieht, indem die Wahrnehmung desselben zugleich ein ganz eigenes Wohlgefallen oder Lustgefühl in uns erregt.

Da sagt man nun freilich nicht selten, wenn wirklich der Antheil dieses Geschmacks an einer Kunstleistung beurtheilt werden soll, über bloße Geschmackssachen lasse sich nicht streiten; allein die Erfahrung lehrt, daß auch über Geschmackssachen, als Gegenstände ästhetischen Wohlgefallens, oft und nicht selten zwar sehr heftig gestritten wird, und ist dies der Fall, so muß es doch auch wohl gewisse Regeln geben, nach welchen der Geschmack sich richtet. Nur sind diese Regeln nicht so leicht bestimmbar und anzuwenden als andere, bei denen es nicht so Viel als hier auf den Eindruck ankommt, den die Kunstgegenstände auf uns machen, und auf die subjektive Empfänglichkeit für diesen Eindruck, die, an sich schon verschieden, unverhinderlich auch von noch so mancherlei anderen äußeren Umständen, Zeit und Ort, abhängig ist. Daher ist wohl das Geschmacksurtheil stets subjektiv, der Geschmack selbst aber und sein Gesetz oder Princip — transcendental oder empirisch.

Der transcendentale Geschmack ist die ursprüngliche Anlage zur Beurtheilung des Schönen an irgend einer Kunstleistung, und der empirische die mehr oder weniger nach Maßgabe der Erfahrung entwickelte Anlage dazu, die dann zugleich auch das Princip, das Gesetz, nach welchem sie urtheilt, in sich trägt, denn a priori lassen sich keine Regeln des Geschmacks ableiten oder bilden, und hat sich auch noch Niemand darin versucht, sondern immer nur a posteriori, d. h. nach solchen bestehenden Werken, Verhältnissen und Leistungen, die allgemein oder wenigstens den meisten gebildeten Menschen und Völkern gefallen. Es wird also derjenige Virtuos oder Sänger immer den geschmackvollsten Vortrag haben, der die meiste Erfahrung von dem sich sammelte, was an dem musikalischen Vortrage und in welcher Weise dieser am meisten gefällt, so wenig auch in dieser Hinsicht, in Rücksicht auf die rein empirischen Gesetze des Geschmacks, jemals eine vollkommene Einigung der Ansichten ꝛc. statt finden wird, weil man sich nicht wohl denken kann, daß die jetzt so sehr verschiedenen Gewohnheiten, Individualitäten und Nationalitäten, die sich immer dabei ins Spiel mischen, je vollkommner Eins, von gleichem Charakter seyn werden. Immer und ewig werden es verschiedene Arten des Geschmacks geben, wir mögen diesen betrachten vom blos individuellen oder auch vom vollkommen nationalen Standpunkte aus. In letzterem Falle bildet der Geschmack, besonders in der Musik, auch wohl eine ganz eigene Art von Styl aus, so wie wir denn in der Musik wirklich auch, was am Schlusse dieses Kapitels zur näheren Betrachtung kommen wird, einen verschiedenen italienischen, französischen und deutschen Styl anerkennen, deren Bestehen sich lediglich gründet auf die Nationalität des Geschmacks.

— Und je nachdem nun eine Kunstleistung den durch die Erfahrung und nationalen Sinn gewissermaßen sanktionirten

Regeln des Geschmacks mehr oder weniger, oder auch gar nicht, entspricht, sagen wir, daß ein feiner oder zarter, gebildeter, oder im Gegentheile grober, unzarter, roher, gar kein Geschmack darin herrscht, ihr Schöpfer einen solchen oder solchen, vielen oder wenigen, oder gar keinen Geschmack habe. Im musikalischen Vortrage offenbart sich der Geschmack vornehmlich nur in dem, was wir Verzierung nennen, also in der Anwendung der verschiedenen ausschmückenden Manieren, Figuren ꝛc. und ihrer Ausführung, und so lehnt sich hier jenes Urtheil auch hauptsächlich nur an diesen Theil des Vortrags, und besonders in den sogenannten freien Manieren hat ein Virtuos oder Sänger Gelegenheit, den Grad seiner künstlerischen Geschmacksbildung zu zeigen.

§. 16.

Fortsetzung.

Bei aller Uebereinstimmung seines Begriffs übrigens und seiner mancherleien Erfordernisse in jeder Richtung, ist diese, die Richtung des Vortrags, dennoch eine verschiedene, je nachdem nämlich der Zweck des Vortrags überhaupt auch ein verschiedener ist. Mehr noch stellt sich diese Theilung, die ich ganz richtig wohl eine subjektive Verschiedenheit der musikalischen Vortragsweise nenne, heraus durch die Verschiedenheit der Begriffsbestimmung, in welcher wir überhaupt das Wort Vortrag gebrauchen, denn verstehen wir unter Vortrag im Allgemeinen jede Art von Sinnlichmachung oder Versinnlichung irgend eines Tonstücks, und zerfällt die Tondichtung überhaupt wieder je nach ihrer Bestimmung, Form und Wesenheit in verschiedene Gattungen, so muß doch nothwendig auch der Vortrag nicht blos in Absicht auf diese Verschiedenheit der Compositionsgattung, sondern auch in Absicht auf die Verschiedenheit der Mittel, welche zu seiner Bewerkstelligung nöthig erscheinen, ein sehr verschiedener seyn.

Und in der That unterscheiden wir, in rein subjektiver Hinsicht, einmal einen Vortrag des Virtuosen für sich, wie des bloßen Accompagnisten oder Begleiters, dann in noch mehr specieller Beziehung auch einen Vortrag des Bühnen- wie Concert- und Chorsängers, und endlich einen Vortrag des gesammten Orchesters, in sofern bei jedem von ihnen nämlich die Vollendung und Vollkommenheit des Vortrags auch an bestimmte einzelne Bedingungen und Umstände geknüpft sind, die sie nicht sämmtlich unter sich gemein haben, und die alle aus der innern wie äußern Natur ihrer ganzen subjektiven Stellung und ihres Berufs von selbst hervorgehen.

Virtuos nennen wir gewöhnlich denjenigen und jeden solchen Musiker, der sich vornehmlich den Vortrag bereits componirter Tonstücke zur Aufgabe macht, und zu dem Ende einen besonders hohen Grad von Fertigkeit auf irgend einem Instrumente oder im Gesange erworben hat; indessen verbinden wir im engern Sinne des Worts doch auch noch einen andern Nebenbegriff damit, nämlich den einer gewissen Vollendung in der Kunst des Vortrags, und diese Vollendung setzt nicht blos einen hohen Grad vielleicht mühsam angelernter technischer Fertigkeiten, sondern auch eine gewisse geistige Energie in der Auffassung und Wiedergabe, Wiedervorstellung der in einer Composition niedergelegten Ideen und Gefühle voraus, was dann nothwendig den Begriff der Virtuosität bedeutend erweitert, und woraus die Art des Vortrags eines Virtuosen, seine ganze Intention, sich dann auch von selbst entziffert. Fertigkeit, technische Gewandtheit bis zum höchst möglichen Grade sind unerläßlich zur Virtuosität, und zu dem vollendeten Vortrage eines Tonstücks; ja es müssen dem Virtuosen in dieser Beziehung zu jeder Zeit noch weit mehr Kräfte zu Gebote stehen, als er eben braucht; allein bestände seine Aufgabe lediglich in der Ueberwindung technischer

Schwierigkeiten, so sänke er selbst ja auch herab unter alles eigentliche Künstlerthum und würde zum bloßen musikalischen Handwerker. Der Virtuos soll nicht blos die Noten, sondern auch den inschlummernden Geist eines Tonstücks offenbaren und gleichsam zur Anschauung bringen, und gehört auch dazu zunächst, daß er die Noten sämmtlich, und wären sie in noch so großer Combination zusammengestellt, mit Leichtigkeit vorzutragen und auszuführen vermag, so ist dann doch nicht minder und noch mehr fast dazu erforderlich, daß er den Geist selbst auch zu erkennen, in sich aufzunehmen, zu seinem eigenen zu machen, und als solchen wieder in seinen Tönen auszuhauchen weiß. In sofern nun aber unsere Notenschrift eben so wenig, als irgend eine andere Schrift dergestalt vollkommen eingerichtet ist, daß alle Arten der mancherlei feinen Nuançirungen in den Thätigkeiten des Geistes und der Seele genau, deutlich und bestimmt für das Auge dargestellt werden könnten, und in sofern demnach ein Componist das Objekt seiner Darstellung, sey es nun Gefühl, Idee oder Vorstellung, nur in seinen allerersten und vornehmsten Grundzügen auf dem Papiere durch musikalische Schriftzeichen festzuhalten und aufzuzeichnen vermag, — in sofern muß von Seiten des Virtuosen bei der wirklichen hörbaren Darstellung jenes Objektes aus der eigenen Fülle der Fantasie alles dasjenige noch hinzugethan werden, was zur Vollkommenheit und Vollendung seiner Erscheinung beiträgt, und in sofern steht denn sein Vortrag auch in einer weit größern Freiheit und künstlerischen Ungebundenheit da, als der eines jeden andern Musikers. Dem Virtuosen und Solospieler (bei größeren combinirteren Tonstücken) sind Zusätze und Veränderungen aller Art erlaubt im Vortrage, wenn anders sie nur zur wirklichen Verschönerung des Tonsatzes beitragen, nicht aber z. B. auch dem Accompagnisten, der, wie wir nachher erfahren werden, sich streng an die Vorschriften des Componisten und an die Mo-

dificationen des Solospielers zu binden hat. Daher der so sehr verschiedene Eindruck, den ein Tonstück zu bewirken im Stande ist, je nachdem es von verschiedenen Virtuosen oder überhaupt von Künstlern vorgetragen wird. Je vollkommener die geistige Kraft und Ausbildung, je feiner der Geschmack und freier die Herrschaft über das darzustellende Objekt dieses, desto tiefer und kräftiger, dauernder und vollkommener sicher auch jener. Diese Freiheit und Selbstständigkeit in der Darstellung oder vielmehr dem Vortrage eines Virtuosen oder Solospielers kann und darf sich aber noch keineswegs so weit erstrecken, daß sie eine völlige Vernichtung dessen, was der Componist vorgeschrieben hat, zur Folge hätte, sondern nur über die Art und Weise, wie es zur Erscheinung kommen soll, ob z. B. vollkommen einfach oder schon etwas mehr verziert, ob in einem zunehmenden oder abnehmenden Tempo, ob stark oder schwach, gestoßen oder getragen u. s. w., und ob alles dies in einem größeren oder geringeren Grade. Dem Virtuosen gehört im Augenblicke des Vortrags das Tonstück als Eigenthum an, und je mehr er es zu solchem erhebt und als solches betrachtet, desto vollendeter wird auch sein Vortrag seyn. Niemals darf das Bewußtseyn des fremden Gutes dabei in ihm wach werden, sondern er muß sich so sehr und tief gleichsam in den fremden Ideen verlieren, daß ihm selbst sie auch gleichermaßen als eigene erscheinen; dann gewinnt auch der Vortrag an Eigenthümlichkeit und thut sich von dieser von selbst das hinzu, was der todten Zeichenschrift nothwendig fehlt. Ein so freier Bildner seines Innern übrigens der Virtuos und Solospieler im Augenblicke des Vortrags auch erscheint, dieses Innere selbst ist doch auch an einen bestimmten Rhythmus gebunden, und jene Veränderungen, welche der Solospieler im Augenblicke des Vortrags sich wohl mit Takt, Tempo ꝛc. erlauben darf, dürfen daher niemals mehr als blos kleine Nuançirungen und Schattirungen seyn.

Weit verschieden, ja vollkommen entgegengesetzt davon ist der Vortrag des Ripienspielers oder Accompagnisten.

Accompagnement, deutsch eigentlich Begleitung, ist die Unterstützung einer oder mehrerer Solostimmen durch andere Stimmen, gleichviel des ganzen Orchesters oder auch herab bis auf nur ein einzelnes Instrument oder einige untergeordnete Singstimmen, und soll zur Hebung und Verherrlichung derselben beitragen. In solcher Bestimmung nun aber darf die Begleitung auch niemals herrschen oder gleichsam befehlen wollen, sondern muß ehrerbietig der Haupt- oder Solostimme als ihrer Herrscherin gehorchen, und sich in sofern eng an sie anschließen, als sie den Nuançirungen derselben wie ein seelenvoller Nachhall folgt. Aus dieser ersten Regel des Vortrags einer Begleitung gehen alle übrigen wie von selbst hervor, unter denen abermals obenan steht, daß der Accompagnist sich jeder freien Verzierung streng zu enthalten und nur diejenigen Noten, keine mehr und keine weniger, vorzutragen hat, die ihm vorgeschrieben worden sind. Dann muß er hinsichtlich der Accentuation stets unter der Solostimme schweben, und in seiner rhythmischen Bewegung ihrer Modification blos in so weit nachgeben, daß er das Zeitmaaß niemals über die Gebühr verläßt. Demnach ist die Spielweise des Begleiters oder Ripienisten allemal eine der Vortragsweise der Solo- oder Hauptstimme entgegengesetzte, selbst bis in so weit, daß z. B. zum Ligato der Hauptstimme ein Staccato des Accompagnements tritt, denn dieser Gegensatz eben fördert jenen Zweck der Hebung und Verherrlichung. Indessen liegt in dieser allgemein gültigen Regel auch zugleich der Grund einer Ausnahme: wenn nach der besondern Idee eines Kunstwerks die Begleitung heftigeren Inhalt auszusprechen hat als die Hauptstimme, z. B. das Orchester mit einer heftigen Figur gegen den sanfteren

Gesang der Solostimmen tritt, so wird eben der heftigere, geschärftere, schlagendere Vortrag der Begleitung den entgegengesetzten Sinn der Hauptparthie unterstützen und hervortreten lassen. Uebrigens ist eine solche Ausnahme auch jedesmal oder meistens doch vom Componisten selbst angedeutet, und der Accompagnist wird niemals darin fehlen, wenn er nur diejenige seiner Pflichten nicht vernachläßigt, daß er an die Vorschriften des Componisten genau gebunden ist und nicht wie der Solospieler sich irgend eine Freiheit gestatten darf.

In den Fällen, wo der Solospieler sich eine solche Freiheit nimmt, wo er vielleicht an einer Stelle seiner Parthie eilt, an einer andern zögert, den Strom seiner Melodie zur Erhöhung des Ausdrucks unterbricht u. s. w., — in allen diesen Fällen ist es für den Begleiter Pflicht, der Absicht des die Haupt- oder Solostimme Vortragenden sich genau anzuschließen; ja darin eben besteht sein Talent und seine schwere Kunst, diese Fälle und Absichten alle voraus zu fühlen, in so weit sie nicht im Voraus verabredet werden konnten, und sich ihnen schon aus dem Stegreife anzuschmiegen. Welch' hohe Aufgabe hiermit dem Accompagnisten sich stellt, hat wohl Jeder schon selbst gefühlt.

Eine vollendete Aufgabe ist es von Seiten des Begleiters, wenn er nicht blos in den einzelnen Punkten der Hauptstimme unterstützend folgt, sondern auch nach dem Sinne, den der Vortragende in sie legt, aus seiner Begleitung ein einsichtsvolles und consequentes Ganze macht, das dem voraussetzlich ebenfalls einsichtsvollen Vortrage der Hauptparthie durchaus adäquat und hülfreich erscheint. Nur ein vollkommenes Eingehen in diejenige Auffassung des Kunstwerks, die bei dem Hauptvortragenden waltet, macht ein solches Gelingen möglich. Wollte der Begleiter seine eigene Auffassung gegen die des Hauptvortragenden geltend machen, so wäre der Zwie-

spalt unvermeidlich, der die bessere und irrigere Auffassung zugleich zerstörte.

Beim Sänger insbesondere kommen dann auch noch ganz andere Verhältnisse dazu in Betracht. Für den ausübenden Instrumentalisten lassen sich nur zwei Fälle denken, in welchen er thätig auftritt, entweder als Solist oder Principalspieler und als bloßer Begleiter. Ob er dabei steht in der Kirche oder im Theater, im Concert oder auf dem Tanzsaale, gilt gleich viel. Nicht so der Sänger: ein anderer ist sein Vortrag auf der Bühne, ein anderer im Concertsaale oder im bloßen Chore.

Schon der eine Punkt, daß der Sänger auf der Bühne nicht blos als Sänger, wie etwa im Concert oder in der Kirche, sondern als handelnde Person auch, als bestimmter individueller Charakter, als Schauspieler und Acteur zugleich erscheint, macht diese Trennung klar und überhebt mich jedes ferneren Beweises. Der Bühnensänger ist nicht, wie der Concertsänger, ein blos musikalischer, sondern zugleich ein theatralisch-psychologischer Künstler; er hat in seinem Vortrage nicht blos ein Inneres zu äußern, den Gang der Leidenschaften, die einfache, hohe, starke Wahrheit im Ausdrucke, die lebendige Hingebung der Uebergänge, welche in der Seele wechseln, im Zuhörer sympathetisch anzuregen, sondern auch eine objektive Charakteristik zu erstreben. Dazu gehört nun aber nicht etwa, daß er den darzustellenden Charakter in seine Individualität hineinziehe, sondern daß er sich, so viel nur möglich, über denselben erhebt, um den Charakter im Geiste des Stücks überhaupt zu repräsentiren. Er muß das Herz, die Seele seiner Rolle erfassen, und mit seinem freien, ewig frischen, mit deutlichem Bewußtseyn wirkenden Geiste den Alles regierenden Lebenspunkt in derselben zu finden wissen, an welchen sich alle Worte, Töne und Handlungen anschmiegen,

und der sie alle zu einem idealisch gerundeten Ganzen mit magischer Kraft zu vereinigen versteht.

Der Bühnensänger ist gleichsam Künstler und Kunstwerk in einer Person. Als Sänger insbesondere muß er nicht blos der ausgezeichnetsten technischen Ausführung seiner Gesangsparthie fähig seyn, sondern es muß sein Vortrag auch wahrhaft künstlerisch schön sich gestalten. Der geweihete Vortragskünstler, in gründlicher Schule erzogen und durch Studium gereift, weiß, daß die Ueberwältigung auch der größten technischen Schwierigkeiten zwar unumgänglich nothwendig ist, aber auch daß diese Ueberwältigung noch nicht den schönen Vortrag allein ausmacht, sondern daß die technische Form nur die Hülle ist, welche den Kunstgenius umweht.

Ferner wirkt der Bühnensänger auch nicht immer isolirt, sondern häufig in Verbindung mit noch anderen Individuen, und er hat folglich in seinem Vortrage noch nicht genug gethan, wenn er seine einzelne Parthie gerade richtig und gut ausführt, sondern er muß auch die Parthie der Mitsingenden kennen, und nach deren Beurtheilung seinen Vortrag, selbst in Beziehung auf Stärke und Schwäche, einrichten. Er muß sich mit seiner Stimme nach den Stimmen aller übrigen Mitwirkenden richten, indem das Hervortreten alles Einzelnen, wo es nicht vom Dichter und Componisten selbst ausdrücklich beabsichtigt und bemerkt wurde, die Wirkung des Ganzen stört. Selbst den Timbre seiner Stimme hat der Bühnensänger nach dem Charakter seiner jedesmaligen Rolle zu modificiren, und dabei dann auch noch den Raum der Bühne und des Theaters überhaupt in Erwägung zu ziehen.

Als Schauspieler und Mime dann steht er im Augenblicke seines Vortrags nicht mehr, wie der Redner, da im gewöhnlichen Leben, sondern er soll dasselbe idealisch abspiegeln, und alle seine Bewegungen müssen daher eine größere Beziehung haben auf die höhere Schönheit, so wie dieselben,

durch die ganz freien Stellungen und den im Gange veränderten Standpunkt, auch an sich schon viel reicher und mannigfaltiger sind. Wie dem Schauspieler wird auch ihm neben der Wahrheit des Lebens die höchste Schönheit der Bewegungen zur bestimmten Aufgabe, und er muß stets dabei von einer geistigen Intention ausgehen. Bloße Nachahmung der Natur erzeugt noch kein Kunstwerk. Er muß malerisch seyn in jedem Augenblicke, und das Transitorische seiner Bilder schützt ihn nicht vor den strengen Anforderungen des Zeichners. Eine stete Aufmerksamkeit hat er daher auch zu richten auf die Linien seines Umrisses, und besonders auf deren schön bewegtes, bald in kühnen Gegensätzen, bald in sanften Uebergängen verfließendes Wechselspiel, wodurch er dann ganz von selbst zurückkommen muß zur Wellenlinie.

Freilich ist bisweilen die Composition auch so unangenehm kunstschwer, und leider das Maaß der physischen Kräfte, namentlich der Stimme, dergestalt erschöpfend, daß dem darstellenden Künstler fast unmöglich wird, noch einige Aufmerksamkeit zu richten auf die Schönheit des mimischen Ausdrucks: die dramatische Darstellung der Oper geht da unter in dem Hyperartistischen ihrer Musik, und die Aufführung wird zu einem Concert gleichsam im Theater-Costüm; auch werden von Seiten des Publikums dem scenischen Sänger, der stets nach Adel und Schönheit aller seiner Bewegungen strebt, nicht selten die sonderbarsten Vorwürfe gemacht, z. B. er sey zu malerisch, nicht natürlich genug ꝛc.; allein alles Das hebt die Regel der Kunst selbst nicht auf, und wären solche Vorwürfe, in sofern sie nicht wirklich etwa eine zu gesuchte Geziertheit treffen, gegründet, so bestände ja die ganze Kunst des schönen mimischen Ausdrucks in nichts Anderem als in der Nachahmung der eckigen, häufig verschrobenen Linien der gemeinen Wirklichkeit.

Ganz anders verhält es sich mit dem Concertsänger:

dieser ist blos Musiker, und hat es in seinem Vortrage lediglich mit dem Ausdrucke der Töne, und nicht auch ein mimisches Spiel vielleicht dazu zu thun, so weit dieses in seiner Gesichtsbildung nicht durch sein eigenes Gefühl schon und durch jenen Ausdruck veranlaßt wird. Deshalb aber, weil der Concertsänger nicht, wie der Bühnensänger, in eine andere und zwar äußere als in die Beziehung zu seinem musikalischen Vortrage tritt, wird auch die höchst möglich schönste Gestaltung dieses bei ihm zur ersten Bedingung, und darf er sich noch einer weit größeren Künstlichkeit und eines reicheren freien Schmuckes dabei bedienen als der Bühnensänger, den noch manche andere Beziehungen in bestimmte Schranken fesseln, d. h. wenn anders der Charakter des vorzutragenden Tonstücks selbst solche reiche Verzierung gestattet. Alle besondere Stimmmodification liegt außerhalb der Sphäre des Concertsängers, und nur die im Klange schönste Tonerzeugung wird ihm zur Aufgabe, woran sich dann alle übrigen Anforderungen, welche wir an einen schönen, gefühl- und ausdrucksvollen Vortrag machen, eng anschließen, denn der Concertsänger eben ist der singende Virtuos, der in subjektiver Beziehung mit dem spielenden alles Uebrige, was über die Gränzen der Technik und die Art der Tonerzeugung hinaus liegt, vollkommen gemein hat.

Eben so bleibt über den Chorsänger, der als Theil einer Masse in seinem Vortrage alle Pflichten des Accompagnisten oder Riepienisten theilt, nur in sofern und für den Fall noch einiges Besondere zu bemerken übrig, wo der Chor der Bühne angehört und somit zur Vollständigkeit der Handlung im Ganzen beiträgt. Hier ist der Chor überhaupt eine Entäußerung der Empfindung, welche zu gleicher Zeit mehrere Individuen auf gleiche Art beseelt, und die einzelne Chorstimme ist nur ein Glied des Ganzen, das, von einer Empfindung beseelt, diese äußert und in solcher Richtung wohl

Theil an der Handlung nimmt. Daher darf dann nicht jeder Ausführende als ein solches Glied des Chors betrachtet werden, das die darzustellende Empfindung nach seiner individuellen Empfindungsart äußert, sondern die Leistung des einzelnen Chorsängers wie der einzelnen Chorstimmen verschwimmt in der Gesammtheit des Chorpersonals, und aller Antheil, welchen dieses an der Handlung vielleicht zu nehmen hat, alle Bewegung, durch welche dieser Antheil sich kund giebt, muß daher gemeinschaftlich und unter allen einzelnen Gliedern übereinstimmend seyn. Was der Eine thut, müssen Alle thun, oder jener Eine muß es auch unterlassen. Treten mehrere verschiedene Chormassen oder Chöre zusammen, so bildet natürlich nur jeder einzelne Chor auch sein Ganzes, so haben die einzelnen Glieder, aus welchen er besteht, auch nur auf seine, und nicht etwa auch auf die Idee der übrigen Chöre Rücksicht zu nehmen.

Daß ein bedeutender Theil der vollkommenen Wirkung eines Chorgesangs auch von dem Verhältnisse der verschiedenen Stimmen unter sich, aus welchen er besteht, hinsichtlich der Anzahl der an ihrer Ausführung theilnehmenden Individuen abhängt, und daß somit beim Vortrage eines Chors auch auf dieses Verhältniß sorgfältige Rücksicht zu nehmen ist, leuchtet ein. Uebereinstimmung auch in diesem Verhältnisse ist nothwendig; nur etwa die Baß- und Altstimmen lassen sich um ein Paar Individuen vielleicht stärker besetzen als die Tenor- und Sopranstimmen, weil diese wegen ihrer höheren Tonlage schon von selbst mehr hervortreten als jene tiefen Unter- und schwächeren Mittelstimmen.

§. 17.

Fortsetzung.

Und was endlich den Vortrag eines ganzen Orchesters noch betrifft, so bleibt solcher nach dem, was bereits

über die musikalische Aufführung bemerkt wurde, nur in sofern noch zu betrachten übrig, als sein Gelingen wesentlich abhängt einmal von dem, was man die Besetzung dabei nennt, und dann auch noch von der Anordnung oder Stellung seiner mitwirkenden Instrumente und Stimmen.

Ich weiß wohl, daß das Wort Besetzung häufig nur in Bezug auf die eigentliche Instrumentation, d. h. die Art und Weise der Ausarbeitung eines dem Hauptsächlichsten und Wesentlichsten nach schon erfundenen Musikstücks für mehrere dazu nöthige verschiedene Instrumente gebraucht wird; allein insbesondere versteht man darunter doch auch das Bestellen und Bestimmen der Personen, wie der Anzahl der Instrumente einerlei Gattung zur Aus- oder Aufführung einer Musik, so daß man z. B. ein Orchester gut oder stark besetzt nennt, wenn gute oder viele Sänger und Instrumentalisten dabei angestellt sind, — und wie unendlich Viel eine solche Veranstaltung, wenn sie gut ist, zum vollkommenen, wenn sie schlecht ist, zum unvollkommenen oder gar völlig verfehlten Gelingen des Vortrags einer Orchestermusik beiträgt, leuchtet auf den ersten Blick ein.

Vorderstamst ist zu dem Ende bei der Besetzung eines Orchesters darauf zu achten, daß jede Musik im Ganzen weder zu schwach noch auch zu reichhaltig besetzt werde. Dies rechte Maaß hängt aber an sich selbst wieder von mehrerlei, theils inneren, theils äußeren, Umständen ab; denn — um zunächst vom inneren Wesen des aufzuführenden Tonwerks zu reden — es würde wohl Jeder die Aufführung einer pompösen Sinfonie oder einer Musik, wie etwa die Beethovensche Schlacht bei Vittoria und dergl., in einem mit drei oder vier Geigen besetzten Orchester lächerlich finden, wie umgekehrt auch die Aufführung eines zarten Schäferlieds mit einem Orchester von 30 Violinen, 6 Contrabässen u. s. w.; und eben so einleuchtend ist — um nun

auch ein Beispiel von äußeren Rücksichten anzuführen — daß in ein großes Local eine weit stärkere Besetzung gehört, als in ein kleineres, daß in einem sehr großen Saale eine ärmlich besetzte Musik sich gleichsam verliert, eine allzureichliche Tonmasse hingegen in zu beschränkten Räumen die Ohren gellen macht und alle Wirkung verdirbt.

Nicht minder wichtig ist ein solch' richtiges Verhältniß aber auch in den einzelnen Theilen einer Musik, d. h. die verhältnißmäßige Besetzung der einzelnen Stimmen. Hiefür gilt die allgemeine Regel, daß — so viel als möglich — alle Stimmen in gleichem Verhältnisse, d. h. so besetzt werden, daß keine durch zu großes Uebergewicht der anderen erdrückt und gleichsam erstickt werde. Das herkömmliche und durch die Erfahrung sich als gut bestätigte Verhältniß der Besetzung der Bogeninstrumente im Orchester ist folgendes: zu sechs ersten und vier bis fünf zweiten Violinen nimmt man zwei bis drei Violen, zwei bis drei Violoncelle und wenigstens eben so viele Contrabässe; zu acht bis zwölf ersten und acht bis zehn zweiten Geigen werden genommen vier bis sechs Bratschen, eben so viele Violoncelle und vier Contrabässe. Indessen sollten immer mehr Violoncelle als Contrabässe gegenwärtig seyn, da gerade sie es sind, welche zur Verdeutlichung der Baßparthien beitragen. — Mittlere und höhere Abstufungen ergeben sich nach diesem Maaßstabe von selbst. — Die Blasinstrumente werden fast überall nur einfach besetzt, und selbst auch bei einem Orchester von 30 Violinen würde es noch nicht dienlich seyn, die Parte der Blasinstrumente zu verdoppeln. Aber auch da, wo es geschieht, darf solche Verdoppelung doch nicht durchgängig und ohne Unterschied, das ganze Tonstück hindurch, sondern nur an denjenigen Stellen statt haben, wo die Blasinstrumente sonst durch die übrige Tonmasse verschlungen würden, weshalb denn

immer auch eigene Parte für die Verdoppelungs- oder Ripien-Blasinstrumente geschrieben werden sollten.

In Ansehung des Verhältnisses der Instrumentalbesetzung zu dem der Singchöre lehrt die Erfahrung, daß selbst bei zahlreich besetzten Chören in den meisten Fällen der Gesang durch die allzuübersetzte und unbedachtsam kräftig angewandte Orchesterbegleitung so sehr bedeckt wird, daß man jene nur mühsam durchhört, und leicht ganz überhören würde, sähe man nicht die Choristen den Mund öffnen. Etwas Widersinnigeres kann es aber wohl nicht geben. Eine Instrumentalbegleitung während des Chorgesanges kann nur in sofern die Wirkung der Musik erhöhen, als sie der überwiegenden Kraft des Gesanges nicht hindernd in den Weg tritt, und nur zur Unterstützung und Leitung dieses dient.

Hinsichtlich der Stellung eines Orchesters, von welcher nicht minder die Wirkung eines Vortrags desselben um ein Bedeutendes abhängt, kommt zunächst der Ort in Betracht, wo überhaupt das Orchester aufgestellt wird, und dann die Anordnung der einzelnen Musiker und Stimmen auf demselben unter sich.

In den Schauspielhäusern ist wegen der Oper die Wahl jenes Ortes, und wegen der Bühne die Höhe desselben von dem Fußboden leider nicht willkührlich, sondern das Orchester muß hier unmittelbar vor der Bühne selbst seyn, und darf nicht über dieselbe und über das Parterre hervorragen, um den Zuschauern nicht die Aussicht auf jene zu benehmen. In Concertsälen hingegen ist die Anlage des Orchesters im Allgemeinen mehr der Willkühr überlassen, und daher ein Gegenstand, auf welchen der Concertanordner sowohl als der Bauherr sein besonderes Augenmerk zu richten hat. Das Erste, was dabei beachtet werden muß, ist, das Orchester dahin, an den Ort, zu legen, von wo aus die Töne in gleichstem Ebenmaaße und am schnellsten sich über alle Räume des

Saales verbreiten. Dann muß dasselbe nach Verhältniß der Höhe des Saales mehr oder weniger von dem Fußboden desselben erhöht, der Stimmen wegen möglichst terrassenförmig, und zwar so angelegt werden, daß die Zuhörer in einer der Größe und Beschaffenheit des Saales angemessenen Entfernung gehalten werden, damit der Totaleindruck der gesammten zusammenwirkenden Instrumente nicht gestört ist. Ein im Quadrat geformter Saal ist durchaus nicht zur Musik geeignet, weil das Orchester dann, im Verhältniß zu der Tiefe, die es in einem solchen Saale erhalten kann, viel zu breit werden müßte, wenn alle sonstigen Regeln einer guten Orchester-Anordnung befolgt werden sollen, die nun hauptsächlich bestehen in einer vortheilhaften Stellung der einzelnen Stimmen oder Instrumente.

Behuf dieser müssen die Geiger immer vorn, wo möglich auf beiden Seiten des voranstehenden Direktors, und zwar dergestalt angebracht seyn, daß die Spieler diesen jederzeit im Auge haben können. Auf die Geigen folgen in gleicher Theilung auf einer zweiten Terrasse die Rohr- und überhaupt Holzinstrumente, so daß die Oboen und Flöten hinter oder doch in die Nähe der ersten Violinen, die Fagotte, Clarinetten und Bassethörner aber in die Nähe der zweiten Violinen und Bratschen zu stehen kommen. Auf der letzten Terrasse sind die Blechinstrumente vertheilt, neben oder hinter diesen lassen sich denn auch die Pauken und Trommeln aufstellen. Die Contrabässe und Violoncelle müssen wo möglich die Mitte des gesammten Instrumentenchors ausmachen, so daß die letzten selbst bis durch die Blasinstrumente reichen, und die ersten hinter dem Director stehen. In Verbindung mit Vocalmusik stehen die Singechöre jederzeit voran, vor dem sogenannten eigentlichen Orchester, der Sopran und Tenor zur Rechten, und der Alt und Baß zur Linken des Directors.

In Kirchen, Theatern ꝛc. läßt sich nun freilich diese

Ordnung nicht immer leicht bewerkstelligen, und man muß sich den vorhandenen Umständen fügen; indeß dürften doch alle dort nothwendige Aenderungen nur als kleine unwesentliche Abschweifungen und Modificationen von jener Hauptregel befunden werden können.

§. 18.

Specielle Vortragsregeln.

Im Allgemeinen — lernten wir — besteht die Schönheit eines musikalischen Vortrags vornehmlich darin, daß er ein gefühl-, ausdrucks- und geschmackvoller ist; nun ist jedoch dazu, daß der ausübende Künstler Gefühl, Ausdruck und Geschmack in seinen Vortrag legt, außer den Bedingungen, auf welchen diese drei Gegenstände an und für sich schon beruhen, auch insbesondere noch nothwendig, daß er überhaupt die praktische Fertigkeit besitzt, ein Tonstück vorzutragen, und daß dann dieser sein Vortrag ferner auch ein deutlicher ist. Genügende praktische Fertigkeit und Deutlichkeit der Ausübung sind also wieder besondere Erfordernisse, ohne welche sich kein guter Vortrag bewirken läßt, und in ihren Kreisen treffen wir auch alle übrigen Mittel, die zu solcher Bewerkstelligung dienen.

Die praktische Fertigkeit nämlich schließt außer dem, was wir vorzugsweise und in specie darunter zu begreifen pflegen, und was nachher auch ausdrücklich hier in Erwägung gebracht werden soll, noch in sich: 1) die vollständigste Kenntniß der Applicaturen auf den verschiedenen Instrumenten, wie die Stimmebehandlung beim Gesange, und überhaupt die äußere körperliche Haltung des ausübenden Künstlers bei seinem Vortrage, wohin dann auch bei den Blasinstrumenten und dem Gesange insbesondere noch der Ansatz, bei Tasteninstrumenten der Anschlag, und bei den Bogen- oder Geigeninstrumenten die Bogenführung zu rechnen sind,

und 2) die vollständigste Kenntniß derjenigen Zeichen- und Zifferschrift, welche bisweilen die Stelle der gewöhnlichen Notenschrift vertritt, und insbesondere die Generalbaßschrift genannt wird.

Und zur Deutlichkeit des Vortrags gehört außer dem, was das Wort an sich schon bezeichnet, ebenfalls insbesondere noch: 1) reine Intonation; 2) richtige Accentuation; 3) eine gleiche Interpunktion; 4) bei Blasinstrumenten und dem Gesange insbesondere auch ein zweckmäßiges Athmen; 5) beim Gesangsvortrage insbesondere eine gebildete Aussprache der Textesworte; und endlich 6) als der Schlußstein von Allem eine schöne, pünktliche und richtige Ausführung oder Execution der einzelnen Tonfiguren.

Betrachten wir in Folgendem alle diese Gegenstände einzeln.

§. 19.

Fortsetzung.

Gewöhnlich unterscheiden wir in der Kunst eine doppelte Art von Fertigkeit, eine praktische oder technische, die auch wohl die körperliche heißen könnte, und eine höhere, eigentliche Kunst-Fertigkeit. Natürlich kann hier nur von der erstern die Rede seyn, welche in der durch Uebung erlangten Gewohnheit und Leichtigkeit im Gebrauche der technischen Kunstmittel besteht, und welche daher dem ausübenden Künstler, er sey nun Spieler oder Sänger und spiele welches Instrument oder singe, welche Stimme er wolle, eben so nothwendig ist, als dem Redner die Sprache und die Geschicklichkeit im Lesen.

Bei den Spielern von Tastinstrumenten nennen wir diese Fertigkeit auch wohl bloße Fingerfertigkeit, weil hier die Finger vornehmlich diejenigen Theile des Körpers sind, durch welche der Ton hervorgebracht wird; bei den Sängern aus

analogem Grunde Kehlfertigkeit, und bei den Blasinstrumenten auch wohl Zungenfertigkeit. Immerhin ist sie für sich nichts Anderes als jene Gewandtheit und Leichtigkeit in dem Gebrauche der nöthigen Kunstmittel, die ein jeder Virtuos, Spieler oder Sänger, nun eigentlich im höchsten Grade der Vollkommenheit besitzen sollte, da ihm zu jeder Zeit, er mag spielen oder singen welches Tonstück er will, um des vollendeten Vortrags desselben willen streng genommen noch weit mehr Fertigkeit zu Gebote stehen muß, als er eben braucht, und die Anforderungen, welche ein Tonstück in dieser Beziehung macht, sind sehr verschieden.

Bei den Tasten-, Lauten-, Geigen- und Blasinstrumenten mit Tonlöchern, also jedenfalls bei der Mehrzahl der in unserm Orchester gebräuchlichen Instrumente, hängt dieser vollkommene Grad von Fertigkeit insbesondere und zunächst ab von der Richtigkeit der Applicatur. Ohne gute und richtige Applicatur sind wir nicht im Stande, auch nur den klein-sten Satz fertig, d. h. ohne Anstoß mit möglichst und gehörig schnellster Folge der Töne, auszuführen. Applicatur ist nämlich die Art und Weise, wie wir bei jenen Instrumenten die Finger, als das vornehmste Glied, wodurch wir bestimmte Töne auf denselben hervorbringen, zu solchem Zwecke gebrauchen, auf den Tastinstrumenten durch Anschlag der Tasten, auf den Lauteninstrumenten durch Reißen und theilweise auch Verkürzung der Saiten mittelst Niederdruck derselben auf das Griffbrett (wie bei der Guitarre), auf den Geigeninstrumenten durch Verkürzung der Saiten mittelst deren Niederdruck auf das Griffbrett, und bei den Blasinstrumenten durch Oeffnung oder Bedeckung der Tönlöcher mit denselben, den Fingern.

Bei den Blasinstrumenten ist die Applicatur gar keinen Veränderungen und daher auch weiter keinen sonderlichen Schwierigkeiten unterworfen; schwieriger schon ist sie bei

den Lauten- und Geigeninstrumenten, indem hier ein und derselbe Ton bald durch diesen bald durch jenen Fingersatz erzeugt werden kann, weshalb wir in den Tonstücken für solche Instrumente bei Stellen, wo der Fingersatz von der gewöhnlichen Art abweicht und wo er ganz besonderen Schwierigkeiten unterworfen ist, denselben auch durch Ziffern und andere Zeichen ausdrücklich vorgeschrieben finden. —

Und noch mannigfaltiger und daher schwieriger gestaltet sich die Applicatur bei den Tasteninstrumenten, weil diese meistens einen ungleich größeren Tonumfang haben und auch mit beiden Händen zugleich gespielt werden. Eine eigentliche Applicaturlehre für die verschiedenen Instrumente gehört aber natürlich nicht hieher, sondern in deren specielle Schulen.

Bei Blaseinstrumenten und im Gesange insbesondere kommt es dann, hinsichtlich der zu einem guten Vortrage nöthigen praktischen oder technischen Fertigkeit ꝛc., neben der Applicatur, ferner und zunächst auch noch darauf an, daß der Spieler oder Sänger einen sogenannten guten Ansatz hat. Es ist dieser — um zuvor von dem Ansatze (franz. Embouchure) der Blaseinstrumente allein zu reden — die Art und Weise, wie man das Instrument vor den Mund hält oder setzt, und in welche Lage die Lippen dabei gebracht werden müssen, um den erforderlichen Ton hervorbringen zu können. Das kann sehr verschieden seyn, und nicht blos nach Art und Gattung der Instrumente, sondern sogar nach deren Einzelnheit, denn jedes Blasinstrument erfordert auch seinen eigenthümlichen Ansatz; anders ist dieser bei der Flöte, anders bei der Hoboe, anders beim Fagott, anders beim Horn, wieder anders bei der Trompete, der Posaune u. s. w.

Beim Gesange ist der Ansatz die Art und Weise, wie jeder einzelne Ton durch den Stimmmechanismus hervorgebracht wird. Es läßt sich darüber im Allgemeinen nur Folgendes sagen. Die Höhe und Tiefe der Stimmentöne beruht

überhaupt auf der verschiedenen Weite der Stimmritze. Diese Erweiterung geschieht nun meistens durch die des ganzen Kehlkopfes selbst, zu welchem Zwecke die Aufhebemuskeln des Kehlkopfs erschlafft, die herabziehenden dagegen angespannt werden. Auf diese Art wird der ganze Kehlkopf hinabgesenkt und weniger zusammengedrückt, so daß seine Knorpel vermöge ihrer Elasticität sich etwas von einander entfernen, und dadurch seinen innern Raum erweitern. Bei den hohen Tönen ist das Umgekehrte der Fall. Dies ist in Kürze der Mechanismus der Bruststimme, und je gleichmäßiger und geschmeidiger derselbe nun in Bewegung gesetzt werden kann, desto richtiger und leichter ist auch der Ansatz dieser Stimme, und desto mehr Fertigkeit kann der Sänger in ihrem Gebrauche gewinnen. Zu dem Mechanismus der Fistelstimme wird außerdem noch die gleichmäßige Ausspannung der Stimmbänder erfordert, zu welcher ganz eigene Muskeln vorhanden sind, und je ebenmäßiger die Kraft dieser benutzt wird, desto richtiger und leichter ist der Ansatz der Fistelstimme. So aber wie die Brust- und Fistelstimme hat auch jede andere Tonnuançirung im Gesange, als z. B. der Nasenton ꝛc., ihren eigenen Ansatz, weil eine jede auf einer ganz besondern Gebrauchsweise der vorhandenen Stimmorgane beruht, und je richtiger diese, desto richtiger auch ihr Ansatz, und desto reiner und richtiger die Tonerscheinung in jeder ihrer Arten.

Bei den Geigeninstrumenten insbesondere hängt die Fertigkeit und damit ein großer Theil der Schönheit des Vortrags, außer der Richtigkeit und Geläufigkeit der Applicatur, auch noch ab von der Richtigkeit und Schönheit der Bogenführung, oder dem, was in der technischen Kunstsprache gewöhnlicher Bogenstrich genannt wird. Nicht allein, daß ein großer Theil der Güte und der eigentlichen Klangschönheit des Tones an sich darauf beruhete, sondern der ganze Vortrag eines Tonstücks für solche Instrumente erhält dadurch erst sein eigent-

liches Leben. Wie die rechte Hand den Bogen regiert, wo sie ihn faßt, wo und wie sie ihn auf die Saiten setzt, ihn führt ꝛc., darauf kommt Alles an. Das Hauchen und Athmen, was den Blasinstrumenten und dem Gesange Leben und Bedeutung verleiht, ist bei den Geigen der Bogenstrich. Alle, auch die feinsten Nuançen im praktischen Spiele, alle Modificationen der Töne, in physischer wie psychischer, technischer wie eigentlich artistischer Hinsicht, hängen davon ab. Und was bei den Blaseinstrumenten und dem Gesange der Ansatz, bei den Geigeninstrumenten der Bogenstrich, das ist bei den Tasteninstrumenten insbesondere endlich der Anschlag, französisch **Touchement**. Doch ist dieser nicht überall, bei allen Tasteninstrumenten, von so wesentlichem Einflusse auf die Schönheit und Ausdrucksfülle des Vortrags überhaupt wie auf praktische Fertigkeit insbesondere, als z. B. der Bogenstrich bei allen Arten von Geigeninstrumenten. Weniger z. B. gehört er bei der Behandlung der Orgel als bei dem Spiele des Claviers und des Pianoforte zu den wesentlichen Eigenschaften einer guten Schule, und bei den Instrumenten dieser Gattung, deren Ton durch, mittelst Luft in Vibration gesetzte, Stahlfedern ꝛc. erzeugt wird, ist er völlig ohne alle weitere Bedeutung für das Spiel, als daß durch ihn das Ventil geöffnet wird. Am wichtigsten erscheint der Anschlag bei den Tasteninstrumenten, deren Ton durch Reibungen entsteht, als bei dem Chlandni'schen Euphon, und bei dem Clavichord. Hier hängt alle Kraft und alle Seele des Tones von ihm ab. Ist er hart und kurz, so ist solches auch der Ton; ist er hingegen weich, zart, biegsam, so erscheint so auch der Ton. Sein Sitz befindet sich in den Fingerspitzen; mangelt hier dem Spieler ein gewisses feines, zartes Gefühl, so wird er dem besten Instrumente keinen schönen Ton abnöthigen können. Deshalb muß der Anschlag der Tasten hauptsächlich auch nur von den Fingern ausgehen, und darf

nicht die ganze Hand, am allerwenigsten der Arm Theil daran nehmen. Dazu gehört nun freilich eine bedeutende Elasticität und physische Kraft der Finger, welche aber durch Uebung leicht gewonnen wird. Eine vorzügliche Eigenschaft des Anschlages ist, daß er durchgehends mit gleicher Kraft geschieht, und daß er überhaupt sich durch Gleichheit auszeichnet. Der Clavierspieler muß mit dem kleinen Finger eben so gut spielen können, als vielleicht mit dem Daumen oder jedem andern Finger, und wenn er mehrere Töne auf einmal anschlägt, so muß, außer im ausdrücklich so bestimmten Falle, nicht etwa der eine Ton stärker als der andere oder umgekehrt klingen, sondern die Töne sämmtlich müssen mit vollkommener gleichmäßiger Tonstärke hervortreten: dann ist sein Anschlag auch ein gleicher, durchgehends gleichmäßig ausgebildeter, und weiß er nunmehr denselben auch durch Elasticität dergestalt zu modificiren, daß die Töne einzeln wie verbunden mit all ihrer erforderlichen Klangeigenthümlichkeit hervortreten, so ist sein Anschlag überhaupt auch ein vollkommener, was in jedem Falle aber nothwendig ist, soll auch sein Vortrag ein vollkommener seyn.

Für die äußere Haltung gilt zunächst das Gesetz des Anstandes und der Sittlichkeit in seinem ganzen Umfange. Stellung, Kleidung, Haltung, Bewegung, kurz Alles, was um und an dem ausübenden Künstler ist, muß, wie seine Kunst selbst, das Gepräge der Sittlichkeit und des Anstandes an sich tragen: dann sind wir gleichsam schon im Voraus von einer gewissen Achtung vor seiner ganzen Persönlichkeit erfüllt, die uns zu ihm hinzieht, uns ihm geneigt macht, und so unsere Theilnahme und Aufmerksamkeit an seinem Vortrage nothwendig spannt, denn alles Edle, was seine Kunst überhaupt in sich birgt, scheint auf solche Weise gleichsam in schöner Harmonie übergegangen zu seyn in seine ganze Individualität.

Neben diesen Forderungen des Anstandes und der Sittlichkeit treten dann auch noch ferner die Regeln der Gesundheit für ihn als leitende Richtschnur in solcher Beziehung hervor. Schiefes, krummes Sitzen, eben solches Stehen, gebückte Stellungen und dergl. mehr sind eben so sehr dem schönen, gefälligen Anstande zuwider, als sie mit der Zeit der Gesundheit nachtheilig werden können. Mit diesem Gebote des gerade Sitzens und gerade aufrecht Stehens ist jedoch noch keineswegs eine Steifheit in der Haltung verbunden. Solche würde eben so wenig zur Schönheit und Annehmlichkeit dieser Etwas beitragen, als zu affektirte und leidenschaftliche Bewegungen, die, wie bei Sängern z. B. durch das leidige Kopfschütteln und krampfhafte Heben der Schulterknochen bei hohen Tönen, nur gar zu leicht ins Fratzenhafte und Verzerrte übergehen, denselben unbedingt sehr schaden. Wie das Ohr lauscht den hervorgebrachten Tönen, muß das Auge des Zuhörers auch stets wohlgefällig haften auf den graziösen Bewegungen des Spielers oder Sängers, die ein solches Prädikat aber nur dann in Wahrheit verdienen, wenn sie nach dem Maaß der Ungezwungenheit, Natürlichkeit und der schönen Wellenlinie sich formen. Alles Eckige und Verschrobene in Haltung und Bewegung, wie alles Steife und Manierirte, Affektirte, macht keinen andern als den Eindruck des Lächerlichen auf uns, während das Weiche, Gefällige, Natürliche, Würdevolle und Sichere dort uns unwiderstehlich anzieht und für den Ausdruck nur um so lebhafter stimmt.

Man sagt, daß auch die Gebehrden des Künstlers Theil nehmen sollen an dem, was er durch seinen musikalischen Vortrag ausdrückt. Ich kann den Satz aber nur alsdann gelten lassen, wenn unter dieser Theilnahme eine blos passive gemeint ist, und diese Passivität sich höchstens in dem Gebehrden- und Mienenspiel ausspricht, dessen unser Auge durch sich selbst fähig ist, denn eine solche active Theil-

nahme führte unverhinderlich zur Grimasse und wäre gerade das Verkehrte von der Ruhe, in welcher der ausübende Künstler seinen ganzen Ausdruck beherrschen soll. Das freundlichst zurecht gelegte Gesicht bei den zierlich gebauten sogenannten brillanten Cadenzen wirkt eben so wenig auf das Herz der Zuhörer als diese Tonzierерei selbst. Der vollkommen ausdrucksvolle, schöne Vortrag setzt ein Versinken in sich selbst, ein Zurückziehen aus aller Aeußerlichkeit voraus, und so muß dieses Aeußere denn auch blos eine passive Gestalt annehmen, die sich aber nur in der Ruhe kund giebt.

Bei dem Sänger insbesondere endlich trägt die Angemessenheit und Schönheit der äußern Haltung unmittelbar zur vollständigen Wirkung des eigentlichen Tonausdrucks bei, indem dieser dadurch eben so wohl geschwächt und verwischt als verstärkt werden kann; denn ordnet der Sänger seine äußere Haltung z. B. so, daß die tönende Luftwelle in ihrem freien Ausströmen aus dem geöffneten Munde gehemmt oder gehindert wird, was nun entweder durch eine gebückte Stellung oder ein Neigen des Hauptes, auch durch ein zu hohes Halten des Notenblattes u. s. w. geschehen kann, so wird allemal der Ton selbst auch gedämpft, geschwächt und undeutlich erscheinen, während bei ungehindertem Ausflusse er in seiner ganzen Fülle und Kraft auch an das Ohr des Hörers anschlägt. Aber auch nicht blos, was die tönende Luftwelle in ihrem freien Ausströmen überhaupt nur hindert, hat Alles der Sänger in seiner äußern körperlichen Haltung und Stellung zu vermeiden, sondern speciell auch das, was jenen Luftstrom nicht direkt in der Richtung gegen den Zuhörer fortfließen läßt, als schiefe Stellungen, Verdrehen des Kopfs und dergleichen mehr.

Von der Generalbaßschrift sprach ich schon oben im ersten Abschnitte dieses Kapitels. Aber nicht blos, daß der Componist oder Generalbassist ex professo ihrer Kennt-

niß bedürfte, sondern es erscheint diese auch fast für jeden andern Musiker nothwendig, der nicht blos bei einer einseitigen Bildung stehen bleiben, sondern den Gesichtskreis seiner praktischen Uebungen wie seine Umsicht in der musikalischen Literatur mehr als gewöhnlich erweitern will, da solche Schrift auch alle solche und diejenigen Zeichen und Wortausdrücke umfaßt, welche in jedem andern als blos für den Generalbaßspieler bestimmten Werke hie und da, aus diesem oder jenem Grunde, an der Stelle der eigentlichen Noten vorkommen können und namentlich in älteren Partituren und Tonstücken für harmonische Instrumente wirklich auch und häufig vorkommen, wo der Mangel an Kenntniß ihrer Bedeutung dann nothwendig der praktischen Ausübung und damit der gesammten praktischen Musikfertigkeit hindernd in den Weg treten muß. Nur gehört die specielle Lehre davon in ein eigentliches Lehrbuch des sogenannten Generalbasses, wie auch Verfasser dies ein gewiß eben so praktisches als ausführliches (Darmstadt bei Pabst) herausgegeben.

§. 20.

Fortsetzung.

Als eine zweite Hauptbedingung, worauf die Güte und Schönheit des musikalischen Vortrags beruht, bezeichnete ich die Deutlichkeit. — Was ist deutlich? und wann können wir sagen, daß der Vortrag eines musikalischen Künstlers deutlich sey? — Wir denken deutlich, wenn wir uns des Mannigfaltigen bewußt sind, das ein Begriff in und unter sich faßt. Daher giebt es denn eine intensive und extensive Deutlichkeit, und beide Arten der Deutlichkeit lassen sich nicht von einander trennen, wenn die Darstellung diejenige Wirkung in ihrem gesammten Umfange hervorbringen soll, deren sie überhaupt fähig ist. Ehe der Musiker also zur Darstellung irgend eines Tonwerks schreitet, muß

er, soll der Vortrag ein gelungener werden, über Natur und Wesen desselben selbst genau und reiflich denken, sich des Inhalts und gesammten Umfangs desselben vollkommen bewußt werden; muß das, was er in Tönen darstellen will, seyen es nun Empfindungen und Gefühle, Leidenschaften, oder bloße Vorstellungen, Gedanken und Ideen, vollkommen in sich aufgenommen und mit seinem Verstande, selbst in allen seinen Theilen, Richtungen und Beziehungen, genau begriffen haben; und dann muß er, um eben so deutlich und leicht verständlich auch wieder zu gestalten, was er selbst in sich entwickelte, auch mit denjenigen Regeln seiner Kunst vollkommen vertraut seyn, welche seine Redegrammatik gleichsam zu solcher Darstellung vorschreibt, also die Mittel alle kennen und anzuwenden wissen, die seine Kunst ihm zur deutlichen Darstellung des deutlich Gedachten und Empfundenen darbietet. Und diese Mittel sind für den Vortrag insbesondere nun vornehmlich eine reine Intonation jedes einzelnen hörbar gemachten Tones; dann eine vollkommen und sowohl emphatisch als rhythmisch und logisch richtige Accentuation; hiernach eine eben solche Interpunktion; beim Gesange und bei Blasinstrumenten insbesondere auch ein zweckmäßiges Athmen, wie bei ersterem außerdem eine richtige, schöne Aussprache der Texteswort; und endlich in Allem und Allem eine vollkommen richtige mechanische Ausführung oder Execution des Einzelnen wie des Ganzen.

§. 21.

Fortsetzung.

Unter Intonation verstehen wir gemeinhin das Angeben eines Tones, was nun zu verschiedenem Zwecke geschehen kann, und nennen jedes Hörbarmachen eines Tones intoniren. Daher auch die Ausdrücke starke und leichte Intonation und dergl. Doch denken wir insbesondere da-

bei auch an ein Angeben des Tones oder der Töne in ihrer bestimmtesten Tonhöhe, und nur in diesem speciellen Sinne kann von einer reinen Intonation die Rede seyn. Daß eine solche Reinheit der Tonartikulation, ein solches Hervorbringen der einzelnen Töne in ihrer bestimmten, absolutesten Tonhöhe von verschiedenen wesentlichen Nebenbedingungen abhängt, läßt sich begreifen. Bei Saiteninstrumenten hängt die reine Intonation vor allen Dingen ab von einer reinen Stimmung des Instruments überhaupt, und dann auch von einem guten, richtigen sogenannt musikalischen Gehöre, welches letztere noch mehr und hauptsächlich der Fall ist bei allen Blasinstrumenten und dem Gesange. Wir nennen aber einen Ton nicht blos alsdann rein, wenn sein Klang in dem genauen, bestimmten Höhen- oder Tiefenmaaße erscheint, sondern zu seiner vollkommenen Reinheit gehört auch, daß seine regulären Schwingungen, deren Zahl jenes Höhenmaaß ausmachen, durch keine anderen irregulären gestört werden, was bei Saiteninstrumenten z. B. geschieht, wenn die Saiten nicht ganz eben oder gleich fest an allen Stellen sind, bei Blasinstrumenten, wenn die Luftsäule durch äußere Unregelmäßigkeiten im Instrumentenkörper in ihren gleichmäßigen Schwingungen gehindert wird, und bei Gesangstönen, wenn die Stimmorgane an einer Unregelmäßigkeit leiden, und wornach ein Ton, statt rein in seinem Klange, auch heiser, kreischend, dumpf, zischend und dergl. mehr seyn kann.

Hier, in dieser Vereinigung der beiden Begriffe von Reinheit im Klange, ist es denn auch erst, wo der Intonation die Detonation entgegensteht. So sagen wir von einem Sänger oder Violinspieler z. B., er intonirt richtig und rein, wenn er jeden seiner Vortragstöne nicht allein genau in dem dazu erforderlichen Höhen- oder Stimmungsmaaße angiebt, sondern auch auf eine vollkommen klare und klangreine Weise zur Erscheinung bringt, und werfen ihm im

umgekehrten Falle Detonation oder Distonation vor, sagen er detonirt, was immer ein großer Fehler ist.

Was die Stimmung betrifft, so war dieselbe in älteren Zeiten verschieden; man hatte für die verschiedenen Instrumente auch verschiedene Stimmungen; die einen waren in den sogenannten Chorton, die anderen in den Kammerton gestimmt. Jener Chor- oder Orgelton war die gemeiniglich um einen ganzen Ton höher stehende Stimmungsart eines Instruments als dieser Kammerton. Neuerer Zeit indessen bedient man sich ziemlich durchgängig, bei der Einstimmung oder Intonirung aller Instrumente, des sogenannten Kammertons, nach welchem eine offene hölzerne Pfeife von acht Fuß Länge das tiefe C giebt. Dies ist also das allgemeine Normalmaaß für unsere Stimmung oder die Reinheit der Intonation, und daher auch der Ausdruck Fußton, worunter wir eben dieses Maaß verstehen.

Und die Stimmung der einzelnen Instrumente betreffend, ist dieselbe auf den melodischen Instrumenten hinsichtlich ihrer Reinheit größtentheils dem Spieler anheim gegeben, aber auf den harmonischen Instrumenten, als: Orgel, Clavier, Harfe ꝛc., verhält es sich damit ganz anders. Hier besteht nämlich jeder einzelne Ton für sich und hängt in seiner Klangmodifikation nicht erst von der Willkühr, Geschicklichkeit und dem guten Gehöre des Spielers ab, sondern ist bereits gegeben, und dergestalt zwar, daß er unter allen Umständen und in allen Arten von harmonischen Combinationen zu den übrigen Tönen ein richtiges Verhältniß bewahrt. Wäre es möglich, unserm Tonsysteme eine solche Einrichtung zu geben, daß jeder Ton nur in einer und zwar blos seiner Geschlechtsart zur Erscheinung käme, so wäre es leicht, ein solches Verhältniß zu erzielen: man brauchte dann nur die Töne zu stimmen einzeln nach dem Größenverhältnisse oder Größenmaaße, welches die Intervalle für sich haben, also mathematisch

rein, was gar nicht so schwer ist, aber — wie klar in die Augen fällt — rein unmöglich, denn die Töne d-a z. B. sollen nicht blos zu der Harmonie von d, sondern auch zu der von b, a, f, g u. s. w. passen und klingen, eben so jeder andere einzelne Ton, und so muß ein Verhältniß der Stimmung nothwendig werden, das bedeutend zwar von jener mathematischen Reinheit abweicht, im Ganzen doch eine solche Gleichmäßigkeit behauptet, daß diese Abweichung entweder gar nicht oder doch ohne große Beleidigung des Gefühls von dem Ohre wahrgenommen wird. Und das ist eben das, was wir gewöhnlich die Temperirung der Stimmung oder die Temperatur nennen, welche, wie ich bei anderer Gelegenheit schon darthat, der ganzen Einrichtung unsers Tonsystems zum Grunde liegt, aber auch liegen muß, weil durch sie eben erst möglich wird, die Octave gerade in 12 halbe Töne einzutheilen und so das bis ins Unendliche mannigfaltig scheinende und wirklich auch unendlich vieler feiner Unterschiede fähige Werk der Tonabstufungen auf so überraschende Weise zu vereinfachen, und welche endlich in nichts Anderem besteht, als daß nach ihrer Stimmungsweise jedes Intervall etwas von seiner ursprünglichen mathematischen Reinheit verliert, also — wie wir in der Kunstsprache sagen — schwebend gestimmt wird, was je nach Bedeutung und Größe jenes Verlustes nun aber wieder Veranlassung giebt, die Temperatur einzutheilen in eine gleichschwebende und eine ungleichschwebende. Die gleichschwebende Temperatur ist diejenige Stimmung, welche von jedem beliebigen Tone bis zu seiner Octave alle gleichnamigen Intervalle, abgesehen von ihrer Reinheit, auch in ein gleiches geometrisches Verhältniß setzt, und erzielt kann eine solche Stimmung nur werden dadurch, daß den einen Intervallen zu ihrer Reinheit noch Etwas (einige Schwingungen) zu-, den anderen von ihrer Reinheit Etwas (einige

Schwingungen) abgesetzt wird, für welchen ersteren Fall sie über- und im anderen unterschwebend gestimmt heißen.

Nothwendig ist die gleichschwebende Temperatur für genannte Instrumente aus dem ganz einfachen Grunde, weil einmal eine mathematische Reinheit vollkommen unmöglich erscheint, und eine ungleichschwebende Temperatur, bei der ein ungleiches Verhältniß zwischen den gleichnamigen Intervallen statt hätte, gar keine Reinheit in den Harmonien, gar keine reine Intonation zu Wege bringen lassen würde.

Das musikalische Gehör darf nach dem, was wir allbekannt darunter verstehen, nicht etwa gesucht werden blos in der guten Organisation des Hörorgans, sondern liegt in der ganzen geistigen Organisation des Menschen tief begründet. Zwar wird die musikalische Anlage, welche sich als der Hebel eines guten, feingebildeten musikalischen Gehörs herausstellt, zuvörderst und vornehmlichst erweckt durch äußere Gehöreindrücke, indessen können diese, und bei der schärfsten Organisation der Hörorgane selbst, wirkungslos vorübergehen, wenn nicht auch eine gewisse Empfänglichkeit, ein Auffassungsvermögen für Musik vorhanden ist. Die Erfahrung lehrt z. B., daß sogenannt unmusikalische Menschen in der weitesten Entfernung ein Geräusch hören, das von feinen musikalischen Ohren nicht vernommen wird, während jene wieder nicht im Stande sind, Tonunterschiede und Tonverhältnisse wahrzunehmen, die ein musikalisches Ohr kaum zu ertragen vermag. Damit ist aber noch keineswegs gesagt, daß dasselbe scharfe Gehör nicht auch hätte früher für musikalische Eindrücke perceptionsfähig gemacht werden können; vielmehr ist dies eben sowohl möglich, als nachher ein musikalisches Gehör durch Uebung immer mehr ausgebildet, immer „feiner" gebildet werden kann.

Accentuation im Allgemeinen ist die Betonung, welche ein Ton oder Laut bekommt, das Gewicht, das Maaß

der Stärke und Schwäche, mit welchem derselbe in Erscheinung tritt, und das nun einen dreifachen Zweck haben kann, nämlich den der klaren Verständlichkeit, der gehörigen Abwechselung und Verschmelzung von Licht und Schatten, und den einer lebhaften, innigen Ansprache des Gefühls. Daher zerfallen denn auch die Accente in der Musik in drei verschiedene Gattungen: a) den taktischen oder eigentlich grammatikalischen Accent; b) den rhythmischen Accent, und c) den emphatischen oder Gefühls-Accent.

Die erste Gattung, der sogenannt taktische Accent, hat es mit den gesetzlichen Längen und Kürzen der Töne, und mit dem geregelten Wechsel der schlechten und guten Takttheile, Taktzeiten und Taktglieder zu thun. Folglich ist er hauptsächlich auf den Verstand gerichtet und darf durchaus nicht vernachlässigt werden, wenn die Deutlichkeit des Zusamsamenhangs nicht darunter leiden und verloren gehen soll. Doch habe ich nicht nöthig, mich hier noch weiter bei seiner Darstellung aufzuhalten, da solche schon im zweiten Kapitel bei Gelegenheit der Betrachtung des Taktes und der verschiedenen Taktarten, wie des Tempo's, gegeben wurde, und von den verschiedenen Längen und Kürzen der Noten und Töne bereits im ersten Kapitel in der Beschreibung unsers Tonsystems die Rede war.

Eben so bedarf es auch betreff der zweiten Gattung, des rhythmischen Accents, hier nicht mehr als der Anführung seines eigentlichen Wesens und seiner Nothwendigkeit zur Erreichung eines deutlichen, somit schönen, guten Vortrags, da die Lehre von seiner speciellen Gestaltung in der Musik ebenfalls schon im zweiten und dritten Kapitel, welche die vollständige Lehre von den rhythmischen Formen ꝛc. einschließen, enthalten ist. Er hat es nämlich mit den symmetrischen Reihen kleinerer und größerer Abschnitte zu thun, die sich zwar im Taktischen bewegen können, und gewöhnlich auch

bewegen, doch nicht gerade streng bewegen müssen, was der Choral und das Recitativ beweisen.

Die dritte Gattung von Accenten endlich, der emphatische oder Gefühls-Accent, schwebt über den beiden ersten Gattungen gleich einer höheren belebenden Potenz, indem er es erst ist, der ihnen Frische, wirksame, blühende Kraft und einen eigenthümlichen Schmelz einhaucht. Hieher gehören namentlich jene intensive Momente des Tonvortrags, die wir sichtbar durch ein piano, forte, crescendo, decrescendo, ritardando, accelerando, forzando, ligato, pizzicato und wie noch viel anders bezeichnen, und die alle ihren ersten Grund in der Fülle des Gefühls im Vortrage haben, von dem ich bereits oben unter den allgemeinen Erfordernissen zu einem guten Vortrage sprach, und das eben in der völligen Subjektivität seiner Richtung die eigentliche Kunst des Vortrags und der musikalischen Darstellung ausmacht, da sich weiter keine Regel dafür geben läßt, als daß es vorhanden seyn muß. Wer nicht fühlt, selbst tief empfindet, was er singt oder spielt, der wird niemals ein wahrhaft wirksames Leben seinem Vortrage einhauchen können; aber wer selbst fühlt und wahrhaft tief empfindet, dem entgehen auch ungesucht jene emphatischen Lebensaccente nicht, da sie ja eben die unmittelbarsten Aeußerungen jenes selbsteigenen tiefen Gefühls sind, von denen sich dieses niemals loszutrennen im Stande ist.

§. 22.

Fortsetzung.

Unter Interpunktion verstehen wir in der Rede- und Schreibekunst die der Deutlichkeit und richtigen Verständlichkeit wegen durch gewisse Zeichen zu bewirkende Abtheilung der einzelnen Sätze der Rede oder Schrift. Und in sofern nun die Musik Nichts ist als eine wortlose Tonsprache der

Seele, das Tonstück nichts Anderes als eine zusammenhängende Tonrede des Gefühls, muß auch in der Musik, um solcher Deutlichkeit und richtigen Verständlichkeit willen, eine gewisse Interpunktion vorhanden seyn, welche die einzelnen Sätze dieser Rede, die wir im zweiten und dritten Kapitel kennen gelernt haben, gehörig von einander trennt, und welche ferner auch nicht blos in den Abzeichen dieser Sätze besteht, sondern — wie in der mündlichen Rede, nur unter veränderten Umständen — aus gleichem Grunde selbst im Vortrage ihre bestimmte Beobachtung verlangt. Wenn daher der ausübende Tonkünstler in seinem Vortrage, außer am Ende eines musikalischen Sinnes, eines Abschnitts, oder wo es sonst ausdrücklich durch Pausen oder andere Zeichen vorgeschrieben worden ist, die Töne nicht gehörig mit einander verbindet, sondern unzeitige Trennungen der Klänge verursacht, so ist dies ein eben so großer Fehler und Verstoß gegen die Deutlichkeit, Schönheit und Güte der ganzen Darstellung, als wollte ein Redner mitten im Worte inne halten, um vielleicht Athem zu schöpfen; aber umgekehrt ist es auch eben so zweckwidrig und falsch, als wenn man bei dem Lesen da, wo eine Redeabtheilung endigt, ununterbrochen weiter läse, wenn der Musiker in seinem Vortrage bei einer Ruhestelle zusammenhängend und gleichsam — wie man sagt — in einem Athem weiter spielt oder singt.

Daher verlasse der vortragende Künstler seinen Ton niemals da eher als bis die Zeit des folgenden Tones eintritt, wo solcher im engsten Zusammenhange mit diesem folgenden Tone steht; suche aber eben so wenig auch eine Verbindung mit diesem zu bewerkstelligen, wo keine solche Verbindung statt findet, was z. B. am Schlusse eines Satzes selbst dann nicht der Fall ist, wenn keine Pausen darnach und vor Anfang des folgenden Satzes vorkommen. Geschieht solches, daß die einzelnen Sätze einer größeren Periode nicht durch Pausen

von einander getrennt werden, so muß im Vortrage diese Trennung meistens dadurch scheinbar bewirkt werden, daß man der letzten Note eines solchen Satzes Etwas von ihrem eigentlichen Werthe benimmt und die folgende, womit der zweite Satz beginnt, etwas stärker intonirt. Dies ist eine Regel für die richtige Interpunktion im Vortrage, die überall gilt, keine Ausnahme leidet, aber auch genau befolgt seyn will, wenn anders der Vortrag überhaupt an Deutlichkeit gewinnen soll. Uebrigens muß dabei auch darauf Rücksicht genommen werden, ob der Satz ein größerer oder kleinerer, ein bloßer Absatz oder eine Periode ist, und ob die beiden auf einander folgenden Sätze in einer näheren oder entfernteren Beziehung zu einander stehen. Bei einem völligen und vollkommenen Tonschlusse nämlich, also allemal am Schlusse einer Periode, darf diese Verkürzung des Zeitwerths der letzten Note wohl ein wenig mehr betragen als bei jedem andern Satze, der noch in irgend einem näheren Zusammenhange mit dem folgenden steht. Eben so muß diese Art der Interpunktion eine desto merklichere seyn, je verschiedener der Charakter der beiden aufeinander folgenden Sätze sich gestaltet.

Um ein deutliches Bild zu geben von dem Unterschiede der Zeitdauer und sonstigen Art und Weise jener durch die Interpunktion gebotenen Trennung der verschiedenen musikalischen Sätze, will ich das ungefähre Verhältniß hersetzen, in welchem diese Sätze und deren Ruhepunkte zu den eigentlichen mündlichen Redesätzen und deren Ruhepunkten stehen. Der Schluß einer vollständigen Periode ist zu vergleichen mit einem Punkt (.) in der mündlichen oder schriftlichen Rede; der eines Absatzes je nach dem Inhalte dieses mit einem Semikolon (;) oder Kolon (:), und der eines Einschnittes mit einem Komma (,). In der Art und Weise also, wie wir in der Rede die mit einem Punkt, Semikolon, Kolon oder Komma von einander getrennten einzelnen Sätze auf einander folgen

lassen, — in dieser Art hat auch der musikalische Virtuos oder Redner in seinem Vortrage die einzelnen Perioden, Absätze und Einschnitte mit einander zu verbinden und von einander zu trennen, und fühlt er, was er spielt oder singt, ist er über den Inhalt und Zweck desselben mit sich einig, so wird er nach solcher Vergleichung auch immer das Rechte treffen.

In specieller Beziehung auf den Sänger oder Blaseinstrumentisten ersehen wir daraus, daß auch ein unzeitiges Athmen in der Rede dazu beitragen kann, die Deutlichkeit und Verständlichkeit des Vortrags, wenn nicht gänzlich zu untergraben, so doch zu erschweren, und so folgt, daß nicht minder für den musikalischen, als für den rednerischen Künstler die richtige Respiration ein sehr wichtiger Gegenstand seiner Vortragskunst ist. Ja man kann wohl sagen, daß die Lehre vom Athmen die eigentliche Basis der Gesangs- wie jeder Blaskunst bildet, denn es ist unter diesem Athmen, dieser Respiration, nicht allein das Athemschöpfen, sondern auch das Aushauchen der Luft, wobei der Ton wirklich erzeugt wird, zu verstehen. Vorzüglich das Ausathmen verlängern zu müssen kommt der Blasinstrumentist und Sänger oft in den Fall, und dann wird es ihm namentlich bei hohen Tönen durch die Vermehrung der Tonschwingungen sehr beschwerlich, so wie es bei starken Tönen immer einen besondern Kraftaufwand, bei langen oder tiefen Noten und Tönen ein noch größeres Zurückhalten ꝛc. verlangt. Das Einathmen muß fast immer ziemlich schnell und kurz, doch stets auch unhörbar und ungezwungen geschehen, und nicht etwa in ein Schnappen nach Luft oder dergleichen ausarten. Aber wo auch kann, darf und muß nun im Vortrage des Gesanges und der Blasmusik Athem genommen werden und dergestalt genommen werden, daß die Deutlichkeit des Vortrags, im Gesammten wie im Einzelnen, nicht darunter leidet?

Als Hauptregel dafür gilt, daß man jeden zusammenhängenden musikalischen Gedanken auch in einem Athem vorzutragen suche. Daraus geht hervor, daß vornehmlich nur am Schlusse eines Satzes Athem geschöpft werden darf, und so wird es auch möglich, diese Schöpfung auf eine vom Hörer nicht bemerkbare Art zu vollbringen. Sollte dieses, vielleicht wegen der Länge der Phrase, entweder gar nicht oder doch nur mit höchster Anstrengung möglich seyn, so nehme man wenigstens nur bei einem natürlichen Abschnitte des Gedankens neuen Athem.

In Beziehung auf den Text ist beim Gesange aus gleicher Ursache noch die Regel zu beobachten, daß der Zusammenhang der Worte durch das Athemholen so wenig als möglich getrennt werden darf. Im Uebrigen schöpfe man bei jeder Pause Athem, und bei jeder Interpunktion, die mehr Trennungswerth hat als das Komma. Kommt in einer langen Wortreihe keine andere Interpunktion vor als das Komma, so muß indeß auch bei diesem neuer Athem geschöpft werden; und bedarf man beim Vortrag einer Phrase eines frischen Athemzugs, ehe selbst ein Komma eintritt, so suche man wenigstens so viele Worte zusammen zu fassen, als zusammen einen Sinn bilden. Daraus folgt insbesondere, daß ein einzelnes Adjektivum nur im äußersten Nothfalle von seinem Substantivum durch Athmen getrennt werden darf, etwa wenn ersteres ein langes Melisma, und letzteres eine kurz auszuhaltende Note hat. Kommen zwei Adjektive vor, so darf wenigstens das zweite nicht vom Substantivum getrennt werden, eben so wenig die Präposition von dem ihr nachfolgenden Worte, auch nicht das Pronomen vom Verbum, und das Hülfsverbum vom Participium oder vom Infinitiv. Entsteht übrigens bei langsamem Tempo und großen Notengattungen sogar das Bedürfniß, ein mehrsylbiges Wort zu trennen (welches jedoch meistens ein zusammengesetztes Wort seyn wird),

so muß dieses durch den Athemzug in die einzelnen Stammwörter zerlegt werden, aus denen es eigentlich zusammengesetzt wurde.

Endlich ist eine allgemeine Regel für das Athemholen, beim Gesange sowohl als bei Blasmusik, daß der Zeitmoment, dessen man zu dem Athemzug bedarf, im Falle nicht hinlängliche Pausen dazu vorhanden sind, dem Tone, hinter welchem, nicht demjenigen, vor welchem dieser geschieht, soll abgebrochen werden, es sey denn, daß eine Figur folgte, die mit zwei gleichen Tönen anfängt, wo auch während der Zeit des ersten dieser beiden Töne Athem geschöpft werden kann, wodurch dann der Ton selbst wegfällt, was aber, zumal bei schneller Bewegung und auf Blasinstrumenten kaum oder gar nicht bemerkt wird.

Ganz insbesondere beim Gesange kommt hinsichtlich der vollkommenen Deutlichkeit des Vortrags auch noch in Betracht die richtige, reine und gebildete Aussprache der Textesworte, denn entsteht erst durch die Verbindung des Wortes mit dem rein musikalischen Klange der menschlichen Stimme der Gesang, und erhält dieser — was am wichtigsten ist — seine volle Bedeutung auch erst durch eine solche Verbindung, so bleibt die deutliche Aussprache des Textes auch immer eine der ersten Forderungen, welche an den Vortrag des Sängers gemacht werden müssen. Man nennt diese Kunst und Lehre der deutlichen und richtigen Aussprache der Worte gewöhnlich Orthoepik. Doch ist die Deutlichkeit der Aussprache für diesen Theil des Gesangsvortrags für sich noch nicht genug, sondern es muß dieselbe auch angenehm und schön seyn, wenn der Gesang seine höchste und vollkommene Wirkung erreichen soll.

Dies führt auf eine Unterscheidung der eigentlichen Pronunciation und Articulation in der Aussprache. Erstere besteht in derjenigen Intonation eines jeden Sprachlauts,

welche der gute Gebrauch der Sprache bestimmt, oder daß man einem jedem Sprachlaut den richtigen Ton giebt, was vorzüglich eben die Orthoepik lehrt; und letztere ist die Unterscheidung der Sylben für sich, daß man die Verschiedenheiten einer jeden derselben, also besonders ihre Consonanten merklich macht, und sie mit dem Grade der Stärke hervorhebt, welcher dem Sinne und der Empfindung der Worte, so wie dem Orte, wo man singt, angemessen ist. In Beziehung auf diesen letzteren, den Ort, ist die eigentliche Aussprache, die Pronunciation, immer gleich, die Articulation aber verschieden, denn je weiter und größer das Lokal, und je größer die Anzahl der Zuhörer, je stärker die Besetzung des begleitenden Orchesters oder der Ton des Instruments, desto mehr muß auch die Stimme an Kraft und Stärke bei der Aussprache gewinnen, ohne indeß jemals zu übertreiben. So bald sich nun richtige Pronunciation und angemessene Articulation mit einander verbinden, wird die Aussprache angenehm und schön, und gewinnt der Vortrag des Sängers an Deutlichkeit.

Endlich wird zur vollkommenen Deutlichkeit des musikalischen Vortrags, und bei allen Gattungen von Darstellungsmitteln gleich sehr zwar, bei dem Sänger wie bei dem Spieler, und bei dem Vortrage auf dem einen wie bei dem auf jedem anderen Instrumente, auch noch bedingt eine vollkommen richtige mechanische Ausführung jeder vorgeschriebenen Note, oder dessen, was einmal gespielt oder gesungen werden soll. Ohne solche ist niemals ein deutlicher und damit auch niemals ein guter und überhaupt schöner Vortrag möglich; sie ist gewissermaßen der Schlußstein aller Eigenschaften, durch welche eine schöne musikalische Darstellung sich auszeichnet. Was man spielt oder singt, muß stets vollkommen richtig ausgeführt, d. h. ohne allen Fehler gespielt oder gesungen werden. Mag das Tempo auch noch so schnell

seyn, die Figur noch so verwickelt oder verziert, und das erforderte piano auch noch so schwach, — jeden einzelnen Ton muß man doch deutlich, bestimmt und klar wahrnehmen können, und in der ihm zugehörigen und keiner andern Zeitgeltung zwar, sonst ist die Ausführung unsauber, nicht rein, nicht präcis, und der ganze Vortrag nicht deutlich, nicht rund.

§. 23.

Die verschiedenen Arten des musikalischen Vortrags.

Nun bleibt aber die Art und Weise des Vortrags für sich auch nicht immer ein und dieselbe, vielmehr deutet die Verschiedenheit des Begriffs des Wortes Vortrag und Darstellung, auch in unserm besonderen Sinne, schon darauf hin, daß je nach der Richtung, welche der Vortrag nimmt, und je nach dem Zwecke, welchen er vorzugsweise verfolgt, auch sein Charakter, seine ganze innere wie äußere Gestalt eine verschiedene seyn muß, und diese Verschiedenheit der eigentlichen Form und Gattung des musikalischen Vortrags tritt um so merklicher, deutlicher und verschiedener noch hervor, wenn wir, außer jenem seinem besonderen Zwecke und seiner Aufgabe, auch noch die verschiedenen objektiven und subjektiven Rücksichten sowohl, in welchen er geschieht und geschehen muß, als den ganzen inneren Charakter und die eigenthümliche Gattung des Tonstücks in Erwägung ziehen, das eben vorgetragen werden soll. So kann in objektiver Rücksicht z. B., d. h. in Rücksicht auf die äußere Beschaffenheit des eben vorzutragenden Tonstücks, der Vortrag, ohne auch nur eines jener seiner sowohl allgemeinen als besonderen Erfordernisse davon auszuschließen und ohne auch nur die mindeste Verkümmerung seines besondern Zwecks, sich noch gestalten als ein leichter und schwerer, und in subjektiver Rücksicht, d. h. in Rücksicht auf die Art und Weise, wie er von dem ausübenden Künstler

selbst vollbracht wird, als ein einfacher und verzierter. Den inneren Charakter eines Tonstücks und die eigenthümliche Gattung von Tondichtung, zu welcher es gehört, dann auch noch in Erwägung gezogen, tritt eine noch größere Verschiedenheit in seiner Gattungsform hervor. Ein Tonstück z. B., das lediglich zur Aufführung in der Kirche bestimmt ist, verlangt, ohne Aenderung seiner sonstigen Eigenschaften und Erfordernisse, einen ganz andern Vortrag als ein solches, welches vielleicht auf dem Theater oder nur in der Gesellschaft zur Darstellung kommen kann. Wir nennen diese Verschiedenheit des Vortrags die Verschiedenheit nach den Stylen der Tondichtungen, weil jene eigenthümliche Gattung eines Tonstücks eben aus der Schreib- oder Dichtungsart herrührt, in welcher es verfaßt wurde, und diese Schreibart nichts Anderes ist, als was im gewöhnlichen Leben der Styl eines Tonstücks heißt. Hier soll jedoch vorerst nur von den erstgenannten verschiedenen Arten die Rede seyn, und die zweite stylistische Verschiedenheit nachher insbesondere zur Betrachtung kommen.

§. 24.

Fortsetzung.

Schwer heißt der Vortrag, wenn jeder Ton mit einer gewissen Festigkeit und Fülle angegeben und die volle Zeit seines Notenwerths hindurch ausgehalten wird; und hieraus geht von selbst hervor, was wir unter dem Gegensatze, einem leichten Vortrage, zu verstehen haben: einen solchen Vortrag, bei welchem weder die Töne so stark angegeben, noch völlig so lange als es die Geltung der vorgeschriebenen Noten eigentlich erfordert, ausgehalten werden. Doch mißverstehe man mich hierbei auch nicht: die Ausdrücke schwer und leicht, in Beziehung auf den musikalischen Vortrag gebraucht, deuten mehr auf das Aushalten und Absetzen der Töne als auf die

Stärke und Schwäche derselben, denn in manchen Fällen, z. B. in einem **Allegro vivo, Scherzando, Vivace con allegrezza** und dergleichen Sätzen, muß zwar der Vortrag im Allgemeinen ziemlich leicht gehalten seyn, und doch können Stellen darin vorkommen, welche ein sehr kräftiges Spiel erfordern, und umgekehrt auch kann z. B ein **Adagio con tenerezza, mesto, con afflizione etc.**, das allgemeinhin sicher doch einen sogenannt schweren Vortrag verlangt, hie und da zugleich eine sehr sanfte und schwache Intonation nöthig machen. Ueberhaupt müssen die Prädicate schwer und leicht hier nur zur Bezeichnung des allgemeinen Charakters des Vortrags, wie solcher sich in seinem Ganzen gestaltet, verstanden werden, und nicht etwa auch in Bezug auf seine einzelnen und besonderen Modificationen; denn so wenig sich der jedesmal nöthige Grad der Stärke und Schwäche durchgängig und absolut in der Musik andeuten läßt, und so viel hierin stets dem eigenen Gefühle des Vortragenden überlassen bleiben muß, eben so unmöglich ist es auch, den erforderlichen schwereren oder leichteren Vortrag jedesmal und bei allen einzelnen Stellen oder Tönen genau zu bezeichnen. Der Spieler oder Sänger muß selbst sein Bedürfniß und den Grad desselben fühlen, und darnach dann sein Stoßen, Binden und Tragen der Töne, durch deren Gradation sich der schwere und leichte Vortrag besonders von einander unterscheiden, einrichten. Indessen so fern jene Prädicate sich nur auf die Form des Vortrags eines Tonstücks in seinem Ganzen beziehen und in Bezug darauf blos gedeutet werden sollen, müssen jedenfalls doch auch Kennzeichen vorhanden seyn, aus welchen sich wenigstens wahrnehmen läßt, wie der Vortrag eines vorgelegten Tonstücks überhaupt gehalten werden soll, ob leicht oder schwer; und diese Kennzeichen sind enthalten: a) in dem allgemeinen Charakter und aus der Bestimmung des Tonstücks, dann b) und insbesondere zwar in der

vorgeschriebenen Bewegung; c) auch in der Taktart; d) in den am meisten und vorherrschendsten darin vorkommenden Notengattungen, und endlich e) auch in seiner vorzüglichsten sowohl harmonischen als melodischen Behandlung.

Tonstücke nämlich von erhabenem, ernstem, feierlichem, pathetischem und dem ähnlichen Charakter müssen immer schwer, voll und kräftig, stark accentuirt ꝛc. vorgetragen werden. Dahin gehören — um auch ein äußeres Zeichen dieses Charakters sogleich anzugeben — vornehmlich die mit **Grave, Pomposo, Patetico, Maestoso, Sostenuto** oder ähnlichen Ausdrücken überschriebene Tonstücke. Einen etwas leichteren und merklich schwächeren Vortrag hingegen erfordern alle die Tonstücke und Tonsätze von mehr angenehmem, sanftem, gefälligem u. s. w. Charakter, als die mit den Ueberschriften: **Compiacevole, Grazioso, Con dolcezza, Glissicato, Lusingando, Piacevole** und dergleichen. Und Tonstücke endlich, worin muntere, scherzhafte, freudige, fröhliche Empfindungen zum Ausdrucke kommen sollen, als da sind z. B. **das Allegro scherzando, burlesco, giocoso, Con allegrezza, risvegliato** und andere dergleichen, wollen ganz leicht, gleichsam mehr oder weniger hüpfend, spielend, vorgetragen werden, während Tonstücke traurigen, wehmüthigen und ähnlichen Charakters vorzüglich ein Schleifen und Tragen der Töne erfordern, als z. B. solche, welche die Ueberschriften **Con amarezza, Doloroso, Lagrimoso, Languido** u. s. w. führen.

Die nächste Bestimmung eines Tonstücks anlangend, so werden diejenigen Tonstücke, die zu der ernsthaften Gattung gehören, und zu einem höheren Zwecke, als blos zur Belustigung des Ohres bestimmt sind, z. B. Fugen, fleißig gearbeitete Trio's und Sonaten, religiöse Gesänge, Cantaten, Oratorien u. s. w., immer weit schwerer vorgetragen, als etwa tändelnde Divertimento's, scherzhafte Ge-

fänge, Rondo's und wie die Schaar blos unterhaltender Tonwerke alle heißen.

In Rücksicht auf das Tempo hat die schnellere Bewegung stets mehr Anspruch auf einen leichten Vortrag als die langsamere. Ein Presto muß größtentheils leichter vorgetragen werden, als ein Allegro; dieses wieder leichter als ein Andante etc.; ein Largo schwerer als ein Adagio und dieses schwerer als ein Lento u. s. w. Uebrigens unterliegt diese Regel manchen Ausnahmen, die aber aus den übrigen Kennzeichen der leichten oder schweren Vortragsart sich von selbst ergeben.

Die Notengattung und Taktart können zu solchem Merkmale dienen, als je größer dieselben sind, desto schwerer in der Regel auch sich der Vortrag gestaltet. Folglich hat man z. B. ein Tonstück, in welchem halbe Noten die Takttheile ausmachen, weit schwerer vorzutragen, als ein solches, in welchem nur die Zeit eines Viertels oder Achtels etwa von den Takttheilen eingenommen wird. Eben so will jedes Tonstück, in welchem mehr Noten kürzerer oder kleinerer als längerer oder größerer Zeitgeltung vorkommen, immer auch leichter vorgetragen werden als ein solches, in welchem die am zahlreichsten vorkommenden Noten eine längere Zeitdauer haben. — Besonders wird bei punktirten Noten, sowohl in Ansehung der Eintheilung als des schwereren oder leichteren Vortrags, nach Umständen eine sehr verschiedene Ausführung nöthig. Man pflegt dergleichen Noten nämlich größtentheils, aber verschieden, etwas zu verlängern, und die unmittelbar darauf folgenden dafür um so viel zu verkürzen. In Tonstücken ernsten, feierlichen, erhabenen ꝛc. Charakters nun tragen wir diese und solche Stellen auch schwerer, also ausgehaltener vor; in Tonstücken munteren, fröhlichen ꝛc. Charakters aber leichter, also weniger ausgehalten, und bei

feurigem, kühnem, entschlossenem, heftigem, trotzigem ꝛc. Ausdrucke spielen wir sie eben so, nur schärfer, gestoßener.

Bei gefälligen, sangbaren (cantabeln) ꝛc. Stellen pflegt man die punktirten Noten bisweilen zwar ebenfalls, wenn auch nicht eben so merklich, zu verlängern, doch werden sie sanfter, d. h. weniger accentuirt vorgetragen. Vornehmlich spielt oder singt man in solchem Falle die kurzen Noten nach dem Punkte verhältnißmäßig schwach und geschleift. Kommen bei mehrstimmigem Satze punktirte Noten von verschiedener Geltung zugleich vor, so verlängert man, der besseren Uebereinstimmung wegen, in der Regel die mehr geltende Note noch durch einen zweiten Punkt, und spielt also die darauf folgenden Noten aller Stimmen zu gleicher Zeit. Auch die kurzen Pausen, welche bei gebrochenem Spiel die Stelle der Punkte vertreten, werden in Tonstücken von lebhaftem und dem ähnlichen Charakter oft gleich jenen Punkten verlängert. Und ist durch den Punkt die jedesmal vorhergehende Note eigentlich verkürzt, also die zweite Note punktirt und die erste kurz, so werden solche Stellen, fast ohne Ausnahme, gebunden und geschleift, aber ganz leicht vorgetragen. Zwar erhält der erste Ton immer einen Accent, aber derselbe ist ganz leicht und gelinde, denn wollte man, besonders in Tonstücken von sanftem und gefälligem Charakter, diesen Ton besonders stark accentuiren und sehr kurz angeben, so artete nur gar zu leicht der Vortrag in eine gewisse Frechheit aus und entbehrte aller Rundung, die doch ein Haupterforderniß alles schönen Vortrags ist.

In Rücksicht auf die verschiedene harmonische und melodische Behandlung wird besonders ein Tonstück, dessen Melodien und Harmonien viele Dissonanzen enthalten, weit schwerer vorgetragen, als ein solches, dessen harmonisches Gewebe meist nur aus leicht consonirenden Accorden zusammengesetzt worden ist. Dann erfordert ein Tonstück mit vielen

tonreichen Passagen und allerhand rhythmischen und melodischen Figuren wieder einen bei Weitem leichteren Vortrag, als ein solches, dessen Melodien vornehmlich aus cantabeln und leicht sangbaren Sätzen bestehen. Vorzüglich wollen springende Passagen immer keck und sehr leicht vorgetragen seyn; nicht so sehr diejenigen, welche wir insbesondere Läufer und Rouladen nennen. Und zuletzt kommt es in dieser Rücksicht auch noch darauf an, ob die Melodie und Harmonie des Tonstücks in einer tieferen oder höheren Tonlage enthalten sind: im ersteren Falle bedingt die Natur der tieferen Stimmen schon einen schwereren, gezogeneren und getrageneren Vortrag, als wenn Letzteres der Fall ist, wo die helle, lichte Klarheit der Töne auch schon ein weit leichteres Spiel zuläßt.

Was die Zeit endlich betrifft, in welcher ein Tonstück geschrieben wurde, den Nationalgeschmack, die Schreibart des Componisten und den eigenthümlichen Charakter des Instruments, so mögen zur Entscheidung, ob dasselbe auf eine leichtere oder schwerere Weise zur Darstellung kommen soll, hier kurz nur folgende Bemerkungen dienen, da ich nachgehends, wo ich insbesondere von den verschiedenen Stylen in der Musik rede, ausführlicher darauf zurückkomme.

Meistentheils herrscht in den älteren Tonwerken auch ein ernsterer, würdigerer Charakter als in den modernen neuen, und so erfordern jene denn in der Regel auch einen schwereren, ernsteren und würdevolleren Vortrag als diese, natürlich nicht ohne Ausnahme, welche dann der Styl bestimmt, aber diesen zugleich in Betracht gezogen ziemlich nicht mit Ausnahme, so daß z. B. eine ältere Sonate auch schon ernsterern Charakters zu seyn pflegt als eine neuere. Der Grund davon liegt in der Stimmung, mit welcher man ehedem mehr als heutigen Tags Musik trieb, und in der Art und Weise, mit welcher man ehedem die musikalischen Darstellungsmittel verwandte, und mit welcher in neuerer Zeit

man sich ihrer bedient. — Ein französisches Musikstück dann zeichnet sich stets mehr durch Glanz, Pomp, äußeren Tonschimmer; ein italienisches mehr durch Gefälligkeit, Leichtigkeit, Sangbarkeit u. s. w., und ein deutsches mehr durch innere Kraft, durch Ernst und Fülle aus, und darnach richtet sich denn stets auch die Art des Vortrags, ob leicht oder schwer. — Und ein Seb. Bach endlich, Händel, Mozart, Beethoven z. B. dachten und schrieben niemals so leicht und spielend, so vollkommen naturrein und klar, als etwa ein Haydn, Clementi, Himmel, Weigl, oder gar so brillant und leichtfertig als viele noch neuere Componisten, und so dürfen wir auch ihren Tonwerken im Durchschnitt bei Weitem nicht einen so leichten, gefälligen und kecken Vortrag zumuthen, wenn anders wir sie recht und ganz in Absicht ihrer ersten Schöpfer zu Gehör bringen wollen, als den Compositionen dieser Meister.

§. 25.

Fortsetzung.

Unter einfachem Vortrage verstehen wir diejenige Art und Weise des Vortrags, bei welcher kein Ton mehr und kein Ton weniger und jeder Ton selbst zwar nur in derjenigen Form zu Gehör kommt, als der Componist des Tonstücks selbst vorgeschrieben hat. Hier steht dem Einfachen, das demnach keinen Gegenstand besonderer Betrachtung mehr abgeben kann, das Verzierte und Ausgeschmückte, und zwar jenes freie, nicht vom Componisten selbst vorgeschriebene Verzieren und Ausschmücken eines Tonstücks von Seiten des ausübenden Künstlers entgegen, das durch die im vorhergehenden Kapitel betrachteten sogenannten willkührlichen 2c. Manieren geschieht, und über dessen Art und Weise, Wesen und Bedeutung ich zwar dort schon Manches bemerkt, doch auch hier noch, besonders in Beziehung auf die Lehre

von dem Orte, wo sich wohl solche Verzierungen im Vortrage anbringen lassen, Einiges zuzufügen habe.

Jeder Virtuos enthalte sich in seinem Vortrage jedweder freien Verzierung, wo das Einfache, die vorgeschriebenen Noten und Töne schon hinreichen zur Bewirkung des beabsichtigten Ausdrucks, denn aller blos äußerer Pomp, den alsdann nur solche freie Verzierungen bezwecken, schadet jenem inneren Ausdrucke mehr als daß er ihn fördert. Man fürchte keine Einförmigkeit dabei: diese ist etwas ganz Anderes als Einfachheit, und wo solche durch freie Verzierungen von Seiten des ausübenden Künstlers in einer Composition verborgen werden muß, da ist sicher auch kein tieferer geistiger Ausdruck, sondern erscheinen die Sätze nur als ein leeres Spiel mit Tönen. Und hieraus geht von selbst hervor, wo allenfalls ein Virtuos noch, von dem Einfachen abweichend, seinen Vortrag mit freien Verzierungen zu verschönern suchen darf und muß: da, wo ohne solche die Musik, wegen zu großer Einförmigkeit, selbst den Reiz des äußeren Glanzes verlieren würde. Hier verändere der Vortragende, thue hinzu und lasse weg, verziere durch Rouladen und Figuren aller Art, aber immer auch so, daß wirklich das Tonstück dadurch an Reiz und Mannigfaltigkeit gewinnt, also mit künstlerischer Einsicht und feinem Geschmacke. Am meisten kommt der Sänger, und zumal der dramatische, in den Fall, solcher Mittel sich zu bedienen, seinen Melodien einen wenigstens noch etwas höheren Reiz einzuhauchen, und da diese Art der Verzierung hinsichtlich ihrer Wirkung zum größten Theile von den individuellen Mitteln des darstellenden Sängers abhängen, pflegen hie und da auch die Componisten ihre Melodien nur in größester Einfachheit niederzuschreiben und dem ausübenden Künstler alle weitere ausschmückende Zuthat frei zu überlassen. Aber dabei sehe der Vortragende doch vor allen Dingen auch darauf, daß einmal die beabsichtigte

Verzierung dem ganzen Charakter des Tonstücks angemessen ist; daß ferner dieselbe sich auf keine andere als die vom Componisten in dem Augenblicke gegebene Harmonie gründet, und daß endlich sie keine zu große Ausdehnung gewinnt. Wollte man z. B. bei der Verzierung der Fermate in einem Adagio eine größere Fermate durch allerhand muntere Passagen und Trillerkunststückchen zu verzieren suchen, so wäre dies eben so lächerlich und zweckwidrig, als wollte man auch die sonst noch so richtig gehaltene Verzierung so lang und weit ausspinnen, bis der durch den vorhergehenden Tonsatz aufgeregte Geist des Hörers darunter ermüdete, oder wollte man aus der Leiter einer ganz andern Tonart die Verzierungstöne wählen, als aus welcher diejenigen Töne genommen sind, über welchen die Fermate steht. Kommt ein Uebergang, eine Modulation vor, was häufig der Fall ist, so muß man auch in der Verzierung schon darauf vorbereiten und zu dem Haupttone des folgenden Hauptsatzes möglichst naturgemäß, so daß die Neigung des Ohrs dadurch bestimmt wird, überzuleiten suchen, was am sichersten geschieht, wenn die Verzierung auf dem Leittone jenes Haupttones schließt.

Die Verzierung der Cadenzen, d. i. die vor einem völligen Tonschlusse bisweilen eintretende freie Verzierung, soll insbesondere noch den Zweck der Steigerung des durch das vorangegangene Musikstück bewirkten Eindrucks haben, und daher muß denn diese Verzierung auch noch mehr als jede andere eine sehr enge Beziehung zu dem vorgetragenen Tonstücke behaupten; nicht sowohl aus geflissentlich zusammengesuchten Schwierigkeiten als aus solchen, freilich auch meist mehr technische Schwierigkeiten offenbarenden Sätzen bestehen, welche vollkommen dem Hauptcharakter des Tonstücks angemessen sind; darf nicht zu lang seyn, und zum höchsten nur solche Ausweichungen enthalten, welche vom Componisten selbst in dem Tonstücke zur Anwendung kamen, dabei aber auch

keiner Art von bloßer Wiederholung sich bedienen, sondern muß, ohne das Ansehen einer musikalischen Gelahrtheit annehmen zu wollen, Neuheit, Witz und Reichthum an Ideen entwickeln, und so in ihrem Ganzen mehr einer aus der Fülle der Empfindung hervorgegangenen kleinen freien Fantasie gleichen, die sich über alle Schranken der gesetzlichen Form in Taktart und Tempo gleichsam bis zu einer idealisirten Natur hinweghebt.

Im Weiteren steht betreff des verzierten Vortrags speciell noch der allgemeine Grundsatz fest, daß zwar auch bei schnellem Tempo sich hier und da Stellen auf verschönernde und reicher gestaltende Weise vortragen lassen, darauf hinausgehende größere Zusätze und Verzierungen hauptsächlich jedoch nur in Tonstücken von zärtlichem, gefälligem ꝛc. Charakter und langsamer Bewegung, als z. B. im Adagio, Platz haben können.

Und daß nur bei rein melodischen Stellen Verzierungen statt finden können und dürfen, also blos in den concertirenden Stimmen, während, bei combinirter Musik, die ürigen Stimmen alle blos begleitend sind, versteht sich von selbst.

§. 26.

Die verschiedenen Style in der Musik oder stylistische Verschiedenheit des musikalischen Vortrags.

Einen dritten Grund für die verschiedene Art und Form des musikalischen Vortrags fand ich in dem innern Charakter der Tondichtung, und vornehmlich zwar in der bestimmten, eigenthümlichen Gattung derselben, zu welcher das eben vorzutragende Tonstück gehört. Dieses führt auf eine stylistische Unterscheidung der mancherlei Vortragsarten, indem nämlich jene Gattung der Tonpoesie eben nichts Anderes ist als das, was wir Styl oder Schreibart in der Musik nennen, und wenn die Eigenthümlichkeit

derselben von wesentlichem, charakteristischem Einflusse auch auf die Art und Weise der praktischen Versinnlichung des Tonstückes bleibt, so muß es nothwendig ferner noch so viele Arten und Gattungsformen des musikalischen Vortrags geben, als wir verschiedene Style in der Tonpoesie oder eigentlichen Composition anerkennen.

In subjectiver Beziehung unterscheiden wir zunächst den Styl nach den Zeiten, aus welchen die vorzutragenden Tonstücke sich herschreiben, und reden von einem antiken und modernen Style; dann nach der Nation, welcher die Tonstücke oder ihre Componisten angehören, denn fast eine jede, der verschiedenen Nationen besitzt auch ihr Eigenthümliches, und nicht blos in der Darstellungsweise ihrer Kunst, sondern auch in dieser selbst und ihren mannigfaltigen Mitteln. Die türkische Musik z. B. ist ganz anders, als die deutsche, die französische anders als die griechische u. s. w. Dem einen Volke und einem Lande gehören diese, dem andern jene Instrumente als eigenthümlich an, das eine hat mehr Fähigkeit zur Produktion von Vocal- als Instrumentalmusik, und umgekehrt, u. s. w. Die Musik der alten Völker, als der Griechen, Römer ꝛc., welche die eigentliche antike Musik ist, wird von Einigen auch wohl für die classische Musik angesehen, und ihr Styl der classische genannt; allein wir wissen, daß classisch etwas ganz Anderes, auch in der Musik, bedeutet als blos alt. Gegenüber der eigentlich classischen Musik steht der romantische Styl, aus welchem, durch eine Zumischung des Antiken, dann jene moderne Musik entstanden ist, unter welcher man auch wohl die Musik der abendländischen oder jetzigen europäischen Völker versteht, und die in einer weitern Unterabtheilung dann, je nach den Völkern, welche sich ihre Ausbildung und Verbreitung am meisten angelegen seyn ließen und daher bis zur Stunde auch eine gewisse Oberherrschaft, einen Vorrang darin be-

haupteten, wieder in drei Hauptclassen zerfällt, indem wir nämlich in der Musik überhaupt noch unterscheiden einen deutschen, französischen und italienischen Styl, als Gattungsarten in der gesammten sogenannt modernen oder abendländischen Tonkunst, oder als Weisen, in welchen überhaupt die Tonkünstler ihre Werke zur Anschauung bringen. Natürlich fallen dieselben mit der eigentlichen Nationalmusik des deutschen, französischen und italienischen Volkes zusammen, d. h. sind aus der Eigenthümlichkeit des Charakters dieser Völker und Länder hervorgegangen. Und endlich unterscheiden wir in subjektiver Beziehung den Styl auch nach der Individualität eines Künstlers, oder einer besondern Klasse von Künstlern, woher denn auch die mancherlei verschiedenen Schulen und Schreibarten in der Musik entstanden.

Objectiv betrachtet zerfällt der Styl in der Musik zunächst nach Verschiedenheit des darstellenden Stoffes in einen strengen oder gebundenen und in einen freien oder ungebundenen. Es ist dies das, was wir in der technischen Kunstsprache gewöhnlich Satz nennen. Und nun hat jede Musik ferner auch ihren besonderen Zweck, für welchen und zu welchem sie geschrieben ist und aufgeführt wird, und welcher die Nothwendigkeit herbeiführt, daß der Tonsetzer nicht auf die verschiedenen Arten des Ausdrucks der Empfindungen allein, sondern nebenbei auch noch auf Zeit, Ort und besondere Gelegenheit der Verwendung des Tonstücks Rücksicht nehmen muß, woher unabweislich besondere Eigenthümlichkeiten und gewisse charakteristische Merkmale in dessen ganzer Anlage, Ausarbeitung und weiterer Behandlungsweise entstehen, die wiederum zusammen eine gewisse unterschiedene Art ausmachen, in welcher es abgefaßt ist, und daher sein Styl heißen. Und von dieser Seite her betrachtet, sind wir mit der Zeit und durch den Gebrauch gewohnt geworden, folgende Style in der Musik zu unterscheiden: Kir-

chen-, Kammer- oder Concert-, und einen Theater- oder Opernstyl.

So lassen sich alle Style füglich in folgende fünf verschiedene Ordnungen oder Classen bringen: in temporär verschiedene Style, welche Classe den antiken oder modernen Styl umfaßt; in national verschiedene Style, zu denen der deutsche, französische und italienische Styl gehören; in individuell verschiedene Schreibarten oder Style; in real oder materiell verschiedene Style, als der freie und strenge Satz; und endlich in local oder conditional verschiedene Style, wohin der Kirchen-, Kammer- und Theaterstyl zu rechnen.

§. 27.

Fortsetzung.

Der antike und moderne Styl stehen sich einander gegenüber wie das Alte dem Neuen oder das Veraltete dem Gebräuchlichen, denn unter antiker Musik müssen wir im Allgemeinen doch nur verstehen jede Musik und jedes Musiksystem, das in unseren Zeiten in der Regel nicht mehr angewendet wird und dem jetzigen Kunstgeschmacke auch nicht mehr entspricht. Der Charakter dieser antiken Musik ist dann, so weit er besondern Einfluß auf den Vortrag haben kann, vornämlich ein ernster, ein tief geistiger. Ehedem befand sich die Musik mehr als jetzt ausschließlich oder vorzugsweise im Dienste des Heiligsten und Feierlichen, und dieser Zweck, diese vorzugsweise Bestimmung drückte denn auch ein ganz eigenthümliches ernstes, ja heiliges Gepräge auf ihre ganze Natur. Daher der bedeutende Unterschied zwischen z. B. auch den Tempograden der alten und neueren Musik. Jedes ältere oder antike Musikstück fast will langsamer, gemessener und bedachteren Schrittes, gehaltener und würdevoller vorgetragen werden, als ein neueres. Anders verhält es sich mit der

modernen, jetzt gebräuchlichen Musik, die ihrem Charakter nach da anfängt, wo Wohlklang und melodischer Reiz mehr Regel der Kunst abgaben, als blos tiefes Studium und contrapunctischer Verstand. Das Reizende aber bedingt an sich schon eine größere Erregtheit und Beweglichkeit, und so muß auch im Vortrage der modernen Musik an und für sich schon weit mehr Leben und lebenskräftige Thätigkeit sich kund geben, als in dem des antiken Tonstücks, das bei aller Seelenfülle doch auch mehr eine Verstandesrichtung nimmt.

Der deutsche Styl zeichnet sich vorzugsweise aus durch einen würdigen Ernst und Gediegenheit in der Behandlungsweise sowohl des Darstellungsobjekts als der Darstellungsmittel. Seine Farbe ist kräftig und sein Ausdruck bestimmt. Er geht direct auf das innere Leben und will weniger ein Aeußerliches als ein wirklich Geistiges formiren. Der ganze deutsche Ernst, mit all' seiner höheren Richtung, ist sein pulsirendes Element; und dabei hat er das tiefe, zarte Gemüth. — Der französische Styl dagegen will mehr imponiren als eigentlich erheben. Glanz ist sein vornehmster Zweck, und den zu erreichen scheint ihm kein Mittel zu schlecht. Weil aber das Helle, Glänzende mehr auf die äußeren denn inneren Sinne wirkt, so ist seine schönste Seite auch immer mehr nach Außen gerichtet. Er will correct seyn, aber seine höchste Schönheit ist stets nur die Eleganz. — Die italienische Musik endlich scheint aus einem reinen Gemüthsleben hervorzusprossen, aber ihr Styl ermangelt dennoch aller Festigkeit und sucht nirgends einen bestimmten Ausdruck zu erzielen. Es ist das Leben selbst, das sie darstellt, in all' seiner Ueppigkeit und in dem ewigen Verlangen nach Ergötzen. Die fortwährend aufgeregte Leidenschaftlichkeit des Italieners, sein ganzes feuriges Temperament, spricht sich auch im Style seiner Musik aus. Lauter Leben und lauter Bewegung, und wenn er alle seine Vorwürfe nur von ihrer heitersten, frohe-

sten Seite erfaßt, so weiß er doch auch das Gemüth für diese Art der Heiterkeit zu stimmen; nur darf man hier nicht an die Entartung und die gänzliche Physiognomielosigkeit denken, in welcher sie sich heutzutage meistens gezeigt hat. Und wie nun in der Composition selbst, in der eigentlichen Dichtung, sich der nationale Charakter ausspricht, so muß derselbe auch in der Verlebendigung derselben, ihrer praktischen Darstellung, in dem Vortrage des gedichteten Tonstücks sich offenbaren. Jedes im ächt deutschen Sinne componirtes Tonwerk verlangt an und für sich schon einen weit ernsteren, gediegeneren, tiefer durchdachten und tiefer durchfühlten, kurz schwereren Vortrag, als ein italienisches etwa, das in seiner überreichen melodischen Fülle mehr nur unser Ohr berührt und in seiner Leichtigkeit über die Oberfläche des Herzens gleichsam nur hingleitet, während das französische glänzen will in aller Pracht und Herrlichkeit und dem eleganten Schmucke seines Tonreichthums.

Individuell ist der Styl ein vollkommen willkührlicher, indem fast jeder Componist in solchem Sinne seinen eigenen Styl, seine eigene Schule hat, die mehr oder weniger sich von einander unterscheiden, aber nur durch die Erfahrung deutlich erkannt werden können. Ja der vortragende Künstler selbst hat, wie wir gesehen haben, auch wieder seinen eigenen Styl, seine eigene Schule.

Der strenge Satz, der italienisch auch der **Stile alla Capella** genannt, und meistens nur in Vocalmusikstücken, mit oder ohne Begleitung von Instrumenten, angewendet wird, hat weit mehr Regeln als der freie, und vorzüglich beziehen sich diese auf das Verbot allerhand dissonirender Harmonie-Verbindungen, den Ausstoß unvorbereiteter Dissonanzen, mancherlei durchgehender und sogenannter Wechsel-Noten u. s. w.; aber ist dies der Fall, so dürfen wir uns auch im Vortrage solcher Tonstücke, welche darin verfaßt sind, Nichts erlauben,

was gegen seine Strenge, gegen seine Regeln anstoßen und über die engen Grenzen seines Reichs hinaus liegen könnte.

Dem Kirchenstyle gehören, dem Worte nach, nur diejenigen Werke an, welche wirklich bestimmt sind, in der Kirche aufgeführt zu werden, als Messen, Hymnen, Vesper, Psalm ꝛc. Indessen giebt dieser blos locale Begriff doch noch keine vollständige Aufklärung über das Wesen und den eigentlichen Charakter einer kirchlichen Musik, deren innerster Lebenspuls vielmehr ist — Religion. Nur die Musik, welche eine religiöse Tendenz, und zwar eine allgemein religiöse Tendenz hat, aber auch alle Musik, welche unsere Herzen zu Gott, zu der Verehrung des Höchsten erhebt und frommen Sinn in uns weckt, ist Kirchenmusik, mag sie nun sonst führen einen Namen, welchen sie will, Choral oder Oratorium, Messe oder Psalm, Lied oder Hymnus und wie noch anders. Wer aber seinen Gott in Wahrheit verehrt, thut es gewiß auch in Demuth und kindlicher Einfalt und Furcht, wenn auch in freudigem Vertrauen, hehrer Liebe und beseligender Hoffnung; wen ein religiöses, frommes Gefühl durchdringt, äußert es sicher mit Würde und Feierlichkeit, wenn sonst auch mit Kraft und gestärkt in dem Hinblicke und dem Glauben an eine über uns waltende höhere Macht. Und das Alles ist es, was uns auch beim Vortrage kirchlicher Tonwerke leiten muß. Eine heilige Musik ist es, welche wir da machen wollen, so müssen wir es aber auch thun in frommer Heiligkeit, welche sich nur offenbart in einer feierlichen Einfachheit und innerlich erhabenen Größe, und nicht etwa in einem sinneblendenden Glanze, in einem blos reizenden Schmucke. Keine verschönernde Verzierung und Manier hat hier Platz, kein rasches Dahinrauschen drängender Tonmassen oder bunter Tonreihen, sondern nur die schöne Einfalt mit ihren sicheren, langsamen Schritten in der Bewegung wie überall.

Für das Theater bestimmte Musikstücke behaupten durch-

gehends einen dramatischen Charakter, d. h. sind geschmeidig, fügsam, nachbildend und doch auch selbstständig, im Anschmiegen herrschend und erhaben, wahr und in ihren Zeichnungen ächt und treffend, aber doch nie auch ihren Gegenstand ganz und tief erschöpfend, vielmehr nur beitragend zur Wirkung der dargestellten Handlung. Daher dürfen wir uns auch im Vortrage solcher Tonwerke wohl schon freier bewegen, als bei Kirchenmusiken, doch sind wir stets noch an eine gewisse Persönlichkeit gebunden, und dürfen Nichts hinzuthun oder hinwegnehmen, was der Bestimmtheit dieser Persönlichkeit im Anschauen schadete. Wir haben eine wahrhaft charakteristische Aufgabe jedesmal im Vortrage dramatischer Tonwerke zu lösen, und nur innerhalb der Gränzen der Beschaffenheit und des Inhalts dieser Aufgaben, die ganz verschieden, bald ernster, bald komischer, bald trauriger, bald heiterer, bald zärtlicher, bald noch anderer Natur seyn können, haben wir ein freieres Spiel und dürfen eine gewisse Subjectivität in den Vortrag legen, nicht weiter. Uebrigens muß in diesem Styl auch Alles veredelt, Alles idealisirt erscheinen, und dieses Gesetz der höchsten Schönheit der Form macht ihren Vortrag sehr schwer. Ueberall Effekt und kräftige, dauernde Wirkung, und überall doch auch wieder schönes Maaß, und Nichts zu viel, damit Alles, was mitwirkt, auch in gleichmäßiger Kraft hervortritt.

Weit weniger treten solche Schranken in der Kammer- oder Concertmusik ein, wo daher der Vortrag den ganzen Reichthum seiner Tonpracht entwickeln darf. Die Concertmusik strebt nämlich, die Empfindung oder Idee, welche sie ausdrückt, auch in ihrer ganzen Tiefe zu ergründen und zu erschöpfen, und ihr ist dazu jedes Gefühl und jede Idee recht. Sie begnügt sich nicht mit bloßer Skizzirung, wie etwa die Theatermusik, sondern zieht Alles, was zu dem einmal beabsichtigten Ausdrucke gehört, Fremdes und Verwandtes, in ihr

Bereich. So wird sie viel künstlicher und kunstreicher als die Theatermusik, und mannigfaltiger und ergußreicher als die Kirchenmusik, und so darf und kann denn auch der darstellende Künstler hier die ganze Kraft seiner Virtuosität und die ganze Fülle seiner Verzierungskunst wie Cultur seines Geschmacks entfalten, ja um so mehr, als die Concert- oder Kammermusik nicht ergreifen will etwa, wie vielleicht die Kirchenmusik, oder rühren und erregen, wie die dramatische, sondern auch unterhalten.

Kirchenmusik ist der Himmel, Theatermusik die Welt, Kammermusik aber die Erde, auf welcher wir tausende von Observatorien bauen, um zu jenen auf- und umzuschauen. Kirchen- und Theatermusik sind für die Masse, für die Welt berechnet, die Concert- und Kammermusik aber ist mehr für Liebhaber und Kenner, und daher eben ausgebildeter, feiner, schwieriger, künstlicher. Was Kirchen- und Theatermusik einmal ihren Hörern bieten, leistet sie zehnmal den ihrigen und wird niemals müde.

Zuletzt kommt auch noch der innere wie äußere, geistige wie formelle positive Charakter des eben vorzutragenden Tonstücks in Betracht, der selbst unter den Tonwerken einerlei Styls ein noch sehr verschiedener seyn kann. Die Sinfonie z. B. ist eben sowohl ein Kammermusikstück als die Sonate, der Tanz, Marsch, das Lied u. s. w., aber einen ganz andern Vortrag erfordert jene als diese, und diese als jene; das Ballet fällt eben sowohl in die Categorie der dramatischen Musik als die Oper, und die Messe eben sowohl in die des Kirchenstyls, als der Choral u. s. w., aber Ballet und Oper, Messe und Choral sind ungeachtet dessen noch himmelweit verschieden in ihrem Vortrage, wie in ihrem speciellen subjektiven Charakter. So läßt sich fast jedem einzelnen Tonstücke seiner Gattungsform nach auch ein eigener Charakter und eigener Styl zuschreiben, der nicht

minder in seinem Vortrage zur Erscheinung und sinnlichen Darstellung kommen muß, als er schon seiner Dichtung zur ordnenden Richtschnur ward. Und das führt uns nun unmittelbar auch zur Betrachtung der Formen, in welchen die Musik ihre darzustellenden Gegenstände zur Anschauung zu bringen pflegt.

Fünftes Kapitel.

Formenlehre.

Ueberficht.

Im Allgemeinen wird alle praktische Musik ihrer formellen Seite nach eingetheilt in Vocal-, Instrumental- und Tanzmusik; dann ergiebt sich auch noch eine Eintheilung in Choral- und Figural- und Mensuralmusik, und insbesondere in Kirchen-, Theater-, sogenannte Kammer- oder Concert- und Kriegsmusik, denen sich noch manche andere specielle Ordnungen, als Volks-, National-, Gesellschafts- und welche weitere Musikgattung, zufügen ließen. Es ist aber einzusehen, daß eine solche specielle Classification der verschiedenen musikalischen Formen, für welche der erste Eintheilungsgrund immer nur in dem Zwecke, zu welchem ein einzelnes Tonstück bestimmt ist, liegen und gefunden werden kann, sollte sie mit nur einiger Genauigkeit und Vollständigkeit durchgeführt werden, ins Unendliche gehen würde, und wir bleiben daher am liebsten und zwar mit um so größerem Rechte bei jener ersten allgemeinen Eintheilung aller formalen Musik in reine Instrumental-, Vocal- und Tanzmusik stehen, als diese drei

Hauptklassen in Wahrheit sämmtliche musikalische Dichtungsformen umschließen, was bei keiner anderen Eintheilungsweise so vollständig und durchaus der Fall seyn kann.

Die Instrumentalmusik insbesondere dann ließe sich hinsichtlich der Gattungsform ihrer namhaften Erzeugnisse auch wieder in zwei verschiedene einzelne Classen eintheilen: die polyphonische Musik, wohin vornehmlich gehörten die Sinfonie, Ouverture, die Ensemblestücke Duo, Trio, Quatuor, Quintuor ꝛc. und die Fuge und der Canon, welche letztere aber eben so gut auch der Vocalmusik angehören können, und daher auch dort erst zur besondern Betrachtung kommen sollen; und die homophonische Musik, welche alle übrigen instrumentalischen Tonstücke in sich schließt. Eben so die Vocalmusik in lyrische, dramatische ꝛc. Doch wollen wir hier auch diese Classification nicht weiter in Berücksichtigung ziehen, sondern sofort unsere Aufmerksamkeit den einzelnen Formen selbst zuwenden, deren Reihe wir am schicklichsten eröffnen mit den ersten Anfängen eines reinen Instrumentenspiels, den sogenannten Etuden, Exercitien oder überhaupt Uebungsstücken.

§. 1.

Instrumentalmusikstücke.

Diese so eben genannten Musikstücke, für alle Instrumente nothwendig und daher auch in der mannigfachsten Anzahl vorhanden, haben in der Regel durchaus keine weitere innere künstlerische Bedeutung, so sehr ihnen solche zu rathen und dienlich wäre, sondern enthalten meist nur die Vorübungen technischer Fertigkeit. Es sind gleichsam nur die Buchstabirtafeln für die Seelensprache der reinen Tonkunst. Daher müssen oder sollten sie doch immer eigentlich auch nur in fortschreitender Folge für alle Schwierigkeiten und Fälle, welche in der technischen Behandlung eines Instruments

vorkommen können, zweckmäßige Uebungen darbieten, also wirklich progressiv geschrieben seyn. Doch muß auf der andern Seite auch wieder die reine Unmöglichkeit zugestanden werden, alle solche denkbar vorkommenden Fälle und Schwierigkeiten, deren Masse durch die unendliche und unbegränzte Fülle wie Verschiedenheit der musikalischen Erfindung bedingt wird, im Voraus zu berechnen, und so ist es denn rein unmöglich, für irgend welches Instrument Etuden oder Uebungsstücke zu schreiben, in welchen der Spieler zu jeder Zeit und in jedem Verhältnisse die bedürftige Anleitung finden könnte. Nur ein kleinerer oder größerer Theil der musikalischen Praxis kann es seyn, und nur der Bezirk ihrer wichtigsten und am häufigsten vorkommenden Momente, worauf die Etuden oder Exercitien hinwirken, und der daher ganz passend und richtig auch neuerer Zeit meistens von den Componisten selbst auf den Titeln beziehungs- oder andeutungsweise angegeben wird. Daher z. B. die Benennungen charakteristische Etuden, Fingerübungen und andere.

Unter Variationen, welche hinsichtlich ihrer künstlerischen oder ästhetischen Bedeutung wohl zunächst den einseitigen Uebungsstücken anzureihen sind, verstehen wir mehrere auf die mannigfaltigste Art und Weise veränderte Wiederholungen irgend eines, der Regel nach nur kurzen, einfachen und leicht faßlichen musikalischen Satzes, der das Thema genannt wird. Das Haupterforderniß dabei ist immer, daß bei allen solchen Veränderungen der Melodie eines solchen einfachen Satzes die Grundzüge derselben, dieser Melodie, niemals ganz unterdrückt werden und der Hauptgesang somit sich niemals ganz verwischt. Daher sagt man auch wohl, daß in einer Variation, ungeachtet ihrer reichsten und mannigfaltigsten Gestaltung, das Thema immer durchgehört werden, seine Grundmelodie stets durchklingen muß. Doch nun kann ein solches Thema auch

auf zweierlei Art und Weise variirt werden: einmal dergestalt nämlich, daß jede auf angegebene Weise modificirte Wiederholung desselben einen für sich bestehenden, ohne Beziehung auf die übrigen Veränderungen, in sich abgeschlossenen Satz, von durchaus gleichem rhythmischen Umfange wie das Thema, bildet; und dann dergestalt, daß man dabei nicht so streng auf das Thema, sowohl in Hinsicht der zum Grunde liegenden Harmonie und Melodie als des Umfanges, Rücksicht nimmt, die Veränderungen mehr oder weniger ausführt, oder sie durch eingeschaltete Zwischensätze so verbindet, daß sie weniger vereinzelt daliegen, zusammengenommen vielmehr ein Ganzes zu bilden scheinen. Im ersteren Falle nennt man den Satz streng variirt, und die dadurch entstehenden einzelnen Veränderungen heißen Variationen im eigentlichen Sinne des Worts. Im letzteren Falle aber nennen wir die Veränderungen freie Variationen oder die Composition selbst nur einen variirten Satz, als welche z. B. die meisten unserer heutigen Rondo's, Andante's, überhaupt Mittelsätze in größeren Tonwerken, als Sinfonien ꝛc., erscheinen.

Eine ähnliche Gattung kleiner, aus verschiedenen leicht gearbeiteten Sätzen bestehender Tonstücke für ein oder mehrere Instrumente mit oder ohne Begleitung, wie die (wenigstens sogenannt freien) Variationen, existirt unter dem italienischen Namen **Divertimento** oder französisch **Divertissement**. Jene einzelnen Sätze darin sind weder polyphonisch, noch so weitläuftig gearbeitet, wie z. B. die eigentlichen Sonaten, von denen nachher die Rede seyn wird, sondern mehrentheils ohne bestimmten Charakter, blos Tongemälde, die, alles ächten Kunstausdrucks entbehrend, neben der Ergötzung des Ohrs höchstens nur noch die rein praktische Uebung zum Zwecke haben. Daher auch wohl der Name und die gänzliche Zwanglosigkeit in der Form, die hier herrscht.

In Frankreich bezeichnet man mit dem Ausdrucke Divertissement auch die zwischen den Acten der Oper und des Schauspiels angebrachten Tänze und Gesänge, weil diese nichts Anderes als die Unterhaltung des Publikums während der Pause zum Zwecke haben.

Vor Zeiten vertraten die Stelle der Divertimento's die sogenannten Suiten und Parthien. Es waren dies Nichts als zusammenhängende Reihenfolgen kleinerer Tonstücke in mehrentheils charakteristischen Tanzrhythmen, so daß eine solche Suite mehrere Allemanden, Couranten, Sarabanden, und wie die alten Tänze alle hießen, zugleich enthielt, welche Reihenfolge denn auch der Name schon andeutet. Suite war der französische, Parthie der deutsche Name für solche Tonstücke. Die Italiener sagten **Partita**. In den deutschen Parthien stand gemeiniglich die Allemande voran, zur Eröffnung des Zugs von Tänzen, und bisweilen war zur Verbindung der einzelnen Tanzmelodien auch wohl ein **Allegro**, kurzes Andante oder sonst ein beliebiger Tonsatz, Gedanke, eingeschoben. An eine Bestimmtheit des Charakters solcher Tonstücke war natürlich nicht zu denken. Deshalb hörten sie auch eine Zeit ganz auf, und wurden erst später wieder ins Leben eingeführt, nur unter einem andern Namen, und in etwas veränderter Gestalt, als Potpourri's, Melange's u. s. w.

Diese sind ebenfalls nämlich ein aus mehreren und größtentheils zwar bekannten Themen zusammengesetztes Tonstück, wobei der Verfasser kein anderes Verdienst hat als das einer geschickten, geschmackvollen und glücklichen Compilation, der passenden Verknüpfung und anmuthigen Ausführung der verschiedenen Melodien und kleinen Tonsätze, die nun aus einem einzigen größeren Tonwerke z. B. zusammengelesen, oder auch mehreren anderen Werken verschiedener Gattung entnommen seyn können. In diesem Falle heißt das Tonstück gewöhn-

licher Duodlibet oder italienisch Olla Potrida. Das Potpourri im engeren Sinne des Worts ist dem allgemeinen Sprachgebrauche nach mehr ein Instrumentaltonstück, worin die Haupt- und beliebtesten Melodien eines größeren Ganzen und vorzüglich einer Oper einfach oder auch etwas variirt zusammengestellt sind, und darnach von einem concertirenden Instrumente oder auch von einem Orchester, unter dessen Instrumenten dann die einzelnen Melodien vertheilt sind, vorgetragen werden. Ein musikalisches Ragout aber könnte man allenfalls ein solches Tonstück nennen, das nach Allem schmeckt, aber den Magen verdirbt; ein buntes Allerlei ohne jede künstlerische Einheit.

Viel Verwandtes damit, obschon eine weit edlere Gestalt, hat das Rondo, französisch Rondeau. Das Eigenthümliche eines solchen Tonstücks besteht darin, daß der wiederkehrende Satz, womit dasselbe beginnt, und dem nun häufig auch eine vorbereitende Introduktion vorausgeschickt wird, zwei Glieder enthält, von welchen das erste seinen Abschnitt auf der Grundlage des Dreiklangs der Dominante schließt, das zweite hingegen blos eine Wiederholung des erstern bildet, mit dem gewöhnlichen Schlusse auf der Tonica. Nach diesem Rondosatze wendet alsdann in der Regel sich die Modulation zur Tonart der Dominante oder zur Tonart der Terz, in welcher sich eine mehr oder weniger ausgeführte Hauptperiode bildet, auf welche dann wieder das Hauptmotiv in der ersten Grundtonart folgt. Die dritte Hauptperiode fängt hiernach gewöhnlich in der Molltonart der Sexte oder auch der Grundtonart an, wendet sich nach der Tonart der Terz und schließt endlich in der Tonart, in welcher sie angefangen wurde. Ist nach dieser Periode das Hauptmotiv und meistens zwar in der Grundtonart noch einmal wiederholt, so führt sie entweder zur großen Schlußcadenz, oder es wird noch eine vierte Periode zugefügt, die

theils die melodischen Theile des ersten Zwischensatzes oder Couplets (wie solcher auch genannt wird) in der Haupttonart oder der Tonart der Dominante wiederholt, theils auch einen neuen Zwischensatz in irgend einer verwandten Tonart in sich aufnimmt, der endlich mittelst abermaliger Wiederholung des Hauptmotivs zur Schlußcadenz führt. Alles, Tempo, Taktart ꝛc., ist dabei dem Geschmacke und der Fantasie des Tonsetzers anheimgestellt, wenn nur die erste Grundidee des Rondo, die Idee eines Rundgesangs oder Ringelgedichts, beibehalten wird, und der Charakter des Ganzen das Gepräge der Naivität trägt, einer genialen Ungezwungenheit und eines heitern Humors. Auch steht es dem Tonsetzer frei, ob mehr oder weniger glänzend, schwierig, effektvoll und umfangreich die Ausführung gestaltet seyn, und so das Rondo blos als ein Unterhaltungsstück oder gar als ein förmlicher Concertsatz, mit dem sich dann auch eine Orchesterbegleitung sehr häufig verbindet, erscheinen soll. Ein kleines und weniger schwieriges Rondo heißt Rondino oder Rondoletto; und für mehrere Instrumente zugleich gesetzt, wird das Rondo auch wohl als Schlußsatz von größeren Tonwerken, als Sinfonien, Concerten, Quartetten ꝛc., gebraucht.

§. 2.

Fortsetzung.

Wenn in dem Rondo schon die technische Fertigkeit meistentheils einen erweiterten und wirksameren Umfang gewinnt, so erreicht sie, das eigentliche Concert noch abgerechnet, ihren höchsten Glanzpunkt in der Regel in dem Capriccio (oder französisch der Caprice), das seiner eigentlichsten Natur nach Nichts ist als die höchste Etude oder Exercitie, die letzte Lese- oder Uebungstafel für die Seelensprache der reinen Tonkunst, nicht ohne tieferen zusammenhängenden Sinn, aber dennoch mit aller Ungebundenheit in der Form und der größ-

ten Freiheit ihres Verfassers, wobei dieser sich allein seiner herrschenden Laune überläßt, und nur in so weit einen gewissen Plan verfolgt als in unserm innern Seelenleben Nichts ist ohne allen Zusammenhang und alle Ordnung, doch auch in technischer Hinsicht gewöhnlich das Höchste zu leisten und zu geben strebt, was die Kunst zu leisten und zu geben im Stande ist. Daher ist denn das Capriccio auch vornehmlich nur der Prüfstein mechanischer Kraft, und wird von den Concertgebern als solcher betrachtet und behandelt.

Erhält jenes momentane Hingeben an die in Thätigkeit versetzte Einbildungskraft in seiner Aeußerung einen mehr lyrischen Schwung, so nennen wir das dadurch entstehende Tonwerk auch wohl Fantasie. Nur muß hier eine sogenannt freie von der gebundenen oder geschriebenen Fantasie unterschieden werden.

Jene, die freie und auch eigentliche Fantasie in der Musik ist das durch Töne ausgedrückte und gleichsam hingeworfene Spiel der sich ganz überlassenen Einbildungs- uud Empfindungskraft des Tonkünstlers, ein völlig subjectiver Gefühlsausdruck aus dem Stegreif, wobei sich der Spieler weder an eine bestimmte Form und Gattung der Tonstücke, noch an eine Haupttonart, weder an ein bestimmtes Tempo, noch an einen festen Charakter ꝛc. bindet, sondern in wahrhaft ungebundener Freiheit die mannigfachsten poetischen Licenzen sich gestattet, seine Ideenfolge durch Töne darstellt, wie jene eben in seinem Innern sich gestaltet, harmonisch verbunden oder contrastirend, immer nur natürlich rhythmisch.

Der gebundenen Fantasie liegt, ganz entgegengesetzt der freien, ein bestimmter Gedanke und eine bestimmte Taktart zum Grunde, und es herrscht überhaupt in ihren einzelnen Theilen mehr äußere Ordnung und Einheit, so sehr sie sonst auch den Erfordernissen einer Fantasie, einer freien, ungezwungenen Bewegung nachzukommen strebt. Sie ist ein

Tonstück, in welchem weder eine bestimmte Form, noch eine genaue Ordnung der Gedanken herrscht, und das vom Genie erfaßte Ideal auch durch die weitere Bearbeitung zu einem in seinem Aeußern strenger geordneten Ganzen wenig oder gar nichts von seiner Lebendigkeit verloren hat, das daher aber auch oft weit treffendere und hervorstechendere Züge enthält, als ein sonst unter allen seinen innern und äußern strengen Formen entstandenes Tonwerk, und einen außerordentlich empfindungsreichen und tief bedeutsamen, einen höchst durchdachten und über allen Regelzwang erhabenen Vortrag erfordert.

Die erste Composition, welche auch in formeller wie rein künstlerischer Hinsicht einen mehr bestimmten und deutlicher ausgeprägten Charakter an sich trägt oder doch an sich tragen soll, ist die Sonate, italienisch Sonata oder Suonata. Sie ist ein einfaches Tonstück, welches in verschiedenen einzelnen Sätzen auch verschiedene Empfindungen ausdrückt, und zwar in einer dem Charakter ihres Instruments gemäßen Weise. Daher pflegte man ehedem auch die Instrumente nicht mehrfach dabei zu besetzen, sondern schrieb die Sonaten immer nur für ein Instrument, und nicht, wie es heutigen Tags zu geschehen pflegt, auch wohl für mehrere Instrumente; und daher hat denn die Sonate auch weniger im Einzelnen als im Ganzen charakteristischen Ausdruck, welcher von den Eigenthümlichkeiten des Instruments näher bestimmt wird. Sie ist gleichsam der Monolog der Musik; mit weniger Anstrengung will sie alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten ihres Instruments entwickeln. Treten mehrere Instrumente zusammen, so sind entweder einige davon nur allgemein begleitend, oder suchen die einzelnen Instrumente sich abwechselnd in dem Ausdrucke einer Empfindung und Ausführung eines musikalischen Grundgedankens zu vereinigen, so daß sich die Sonate selbst gleichsam zu einem Dialog der Instrumente erweitert,

welcher, was das harmonische Verhältniß der Stimme anbelangt, gleichsam die Form eines vollkommenen musikalischen Gespräches erhält.

Die Zahl und Anordnung jener einzelnen Sätze, aus welchen eine Sonate besteht, war ehedem ganz einförmig bestimmt und festgesetzt. Gewöhnlich begann die Sonate mit einem muntern Satze in mäßiger Bewegung, ein Andante oder Adagio folgte, hierauf Menuett mit Trio, statt dessen bisweilen auch ein Scherzo gesetzt wurde, und endlich ein Rondo oder Presto. An der Stelle des zweiten, dritten oder letzten Satzes bediente man sich auch wohl der Variationen. Neuerer Zeit indessen ist, und wohl mit Recht, dieser alte Zuschnitt der Sonate verlassen und bedeutend verändert worden: wir treffen Sonaten von zwei, drei und vier Sätzen, ganz nach Belieben ihres Verfassers oder wie es die darzustellende Hauptempfindung eben giebt.

Man unterscheidet übrigens Sonaten zur Uebung für den Anfänger, und Sonaten für den fertigen Spieler. Eine solche leichtere, so wie kleinere, aus weniger ausgeführten Sätzen bestehende Sonate heißt Sonatine (italienisch Sonatino), eine andere auch ausdrücklich wohl große Sonate; eine Sonate für zwei, drei ꝛc. Instrumente wird italienisch **Sonata a due, tre etc.** genannt.

Gleich der Sonate besteht das Concert (italienisch **Concerto**) meist aus drei, äußerlich zwar getrennten, aber innerlich dennoch eng zusammenhängenden längeren Hauptsätzen, von denen der erste ein mäßiges Allegro zu seyn pflegt, der zweite ein Adagio, Andante ꝛc., und der dritte in der Regel ein schnelleres Allegro als das erste, häufig ein Rondo. Der erste Satz beginnt mit einem langen Vorspiele des Orchesters, dem sogenannten Ritornell, worin die Hauptgedanken in gedrängter Ordnung ausgesprochen werden. Einer alten Regel zu Folge sollen in diesem Ritornell eine oder

zwei verwandte Tonarten berührt werden, von denen dann die Modulation am Schlusse, wo die Solostimme anfängt, wieder zur Tonica fortschreitet. Im Verlauf der ersten Abtheilung schwebt die Solostimme gleichsam über dem schwach begleitenden Orchester, wie über einem sanft bewegten Strome schwimmend, den im Ritornell angedeuteten Hauptgedanken festhaltend, und am Ende derselben tritt das zweite Ritornell ein, das in derselben Tonart schließt, in welcher nun das zweite Solo anfängt, das besonders bei der letzten Hauptcadenz dem Solospieler alle Gelegenheit zu geben pflegt, seine Kunstfertigkeit im hellsten Lichte zu zeigen in einem sogenannten Capriccio, das ihm nun entweder vom Componisten selbst vorgeschrieben worden ist, oder dessen Erfindung seinem eigenen Geschmacke und Talente überlassen bleibt: eine Klippe, an welcher freilich die meisten Virtuosen scheitern. Die begleitenden Instrumente schweigen natürlich während der Durchführung dieses Capriccio's und fallen erst am Schlusse desselben mit einem kurzen Ritornell in der Haupttonart ein, und schließen damit den ganzen ersten Hauptsatz. Der zweite, langsame Satz hat dann eine weit freiere Form, ähnlich der des entsprechenden Satzes einer Sinfonie oder Sonate. Der letzte Satz hat ganz die Form eines Rondo, das von einem glänzenden Finale oder Schlußsatze zu Ende geführt wird, denn — wie auch schon im Namen liegt (von concertare — streiten) — immer ist das Concert ein Tonstück, durch dessen Vortrag der Künstler, neben der Entwickelung tiefer ästhetischer Ideen, vornehmlich auch seine ganze technische Fertigkeit und Kraft entwickeln und zur Erkenntniß ausstellen können soll.

In neuerer Zeit hat man die mancherlei Schwächen jener Concertform, die schon seit Joh. S. Bach's Zeiten herrschte und immer ziemlich ein und dieselbe geblieben ist, lebhaft erkannt und namentlich durch eine erfreuliche Kürze zu

heben gesucht, indem man Concertino's, kleinere Concerte, schuf, die leider aber jenen auch an geistigem Gehalt zu sehr nachzustehen pflegen, was nicht seyn soll. — Concerte für zwei oder mehrere Instrumente, d. h. wo zwei Instrumente die concertirenden Solostimmen vortragen, heißen Doppelconcerte oder Concerti grossi, deutsch sollten wir dafür eigentlich zwei-, drei-, oder mehrstimmige Concerte sagen, weil hier wirklich mehrere selbstständige Stimmen streitend oder concertirend einander gegenüber treten.

Zwischen der Sonate und dem Concerte steht dem Range und dem Charakter nach noch ein anderes Musikstück, das — neuerer Zeit zwar weniger üblich, ehedem aber allgemein kurzweg mit dem Namen **Solo** belegt ward. Begreiflich nur für ein einzelnes Instrument bestimmt, enthielt dasselbe drei verschiedene Sätze, von denen ein jeder gewöhnlich einen eigenthümlichen durchgeführten Charakter behauptete, oder den Ausdruck einer Empfindung bis zur völligen Erschöpfung derselben enthielt. Neuerer Zeit aber wird das Solo gewöhnlich nur als ein kürzerer Concertsatz betrachtet, in welchem der Spieler Nichts als entweder eine große Bravour seines Spiels oder eine Delicatesse des Vortrags zeigen will: es ist ein längerer durchgeführter Gedanke, für den man, da er zu einer eigentlichen und vollständigen Rede nicht hinreicht, keinen andern Namen weiß, weil dafür kein anderer paßt. Daher erfordert ein solches Solo auch die delicateste und ausgebildetste Ausführung, wie eigentlich aber jedes Solo, wenn es auch kein selbstständiges Tonstück und für ein Instrument oder für eine Singstimme gesetzt ist, theils weil die Solostimme nicht so sehr, wie bei dem Concerte oder wie bei den mehrstimmigen Sonaten und anderen vielstimmigen Sätzen, durch die übrigen Stimmen gedeckt wird, theils und hauptsächlich aber auch, weil es den Ausdruck einer gewissen Empfindung mit ihren Modificationen in einem ununterbrochenen Zusam-

menhange enthält, und überhaupt mehr für das Herz denn für das Ohr gesetzt ist.

Unter Ensemblestücken verstehen wir solche mehrstimmige Tonstücke, die zwar von einem Vereine verschiedener Musiker im Ganzen vorgetragen werden, deren Hauptstimmen dabei aber immer eine gewisse Selbstständigkeit behalten. Solche Tonwerke sind das Duo oder Duett, Trio oder Terzett, Quatuor oder Quartett, Quintuor oder Quintett, Sextuor oder Sextett, Septuor oder Septett, Octett u. s. w. Die Zahl der einzelnen Stimmen abgerechnet, welche aber schon durch den Namen angedeutet wird, haben diese Art von Tonstücken alle übrigen Eigenschaften meist unter sich gemein, und wir können sie daher auch hier gemeinschaftlich unter obengenannter Rubrik zur Betrachtung ziehen.

Das Duo wird von zwei, das Trio von drei, das Quatuor von vier, das Quintuor von fünf u. s. w. Instrumenten oder Stimmen vorgetragen. Gewöhnlich sind solche Tonstücke aus drei oder vier Abtheilungen zusammengesetzt, nur das Duo macht häufiger eine Ausnahme von dieser Regel. Die einzelnen Abtheilungen selbst sind meist ein Allegro, ein Adagio oder Andante, eine Menuett mit Trio, oder an dessen Stelle ein Scherzo, und endlich ein Rondo oder sonst betitelter Schlußsatz. Demnach ist die äußere Form ziemlich die einer Sonate, nur daß mehrere Stimmen oder Instrumente an der Ausführung Theil nehmen; aber auch dem innern Charakter nach hat diese Uebereinstimmung zwischen dergleichen Ensemblestücken und der eigentlichen Sonate statt, nur daß hier die einzelne Stimmführung in einer noch größeren Selbstständigkeit sich entwickelt und entfaltet. Ist die weitere Einkleidung oder Ausführung dabei der Art gestaltet und angeordnet, daß nur ein Instrument oder eine Stimme besonders concertirend hervortritt, die übrigen Instrumente

oder Stimmen aber mehr oder blos begleitend erscheinen, so heißt das Terzett, Quartett u. s. w. ein Solo=Terzett, Solo=Quartett u. s. w.; sind dagegen alle Stimmen oder Instrumente solcher Tonstücke, wenn auch das eine oder andere seiner Natur gemäß weniger oder mehr, concertirend, so daß sie im Vortrage der Hauptmelodie abwechseln, so heißen sie auch concertant, als Trio concertante u. s. w., oder auch schlechtweg nur, aber im engeren Sinne des Worts, Duo, Trio, Quartett ꝛc.; denn begreiflich sind solche Tonstücke auch am werthvollsten und entsprechen ihrem Namen um desto mehr, wenn alle ihre Instrumente oder Stimmen so viel als möglich gleichmäßigen Antheil an der Ausführung haben, wenigstens größtentheils selbstständig werden. Ein Solo=Terzett, Quartett ꝛc. ist gewissermaßen nur eine Sonate für das betreffende Solo=Instrument mit Begleitung von zwei, drei ꝛc. andern Instrumenten.

Um ein Bild uns zu entwerfen von einem concertirenden Ensemblestücke, so gleicht dasselbe gewissermaßen einer beseelten Unterhaltung mehrerer fühlender Menschen über die geheimsten Anliegen des Herzens, wobei die oberste Stimme oder das höchste Instrument gleichsam als ein feurig schwärmender Jüngling gern das Wort führt, während die theilnehmende Unterstimme, ein harmonisch gebildeter Alter, das Gespräch nach den Gesetzen der Association fortzuführen und die Idee zusammen zu halten sich angelegen seyn läßt. Es ist ein leidenschaftliches Tongespräch, ein Austausch der Ideen und Gefühle; wechselnde Gluthen, Vertheidigung, zärtliches Hingeben ꝛc. stellen sich dar in einem mehr und mehr stets harmonischen Verfließen der Töne, bis endlich, gegen den Schluß hin, das Tutti ein bedeutsamer Ausdruck wird von der höchsten Verbindung verschiedener Seelen zur innigsten Einheit.

Duette, Terzette, Quartette ꝛc. von geringerem Umfange

werden häufig mit den italienischen Diminutiven Duettino, Terzettino, Quartettino etc. betitelt.

§. 3.

Fortsetzung.

Gehen wir von da zur Beschauung der eigentlich polyphonischen Tonstücke über. Unter diesen ist die Ouverture eigentlich kein in sich abgeschlossenes, selbstständiges Tonstück, sondern nur eine Einleitungsmusik, ein rein instrumentaler Prolog zu irgend einem größeren und folgenden musikalischen oder überhaupt Kunstwerke, als Oratorium, Oper, Drama, ja selbst größere dramatische oder andere Gedichte, durch deren Inhalt und Form denn auch ihre eigentliche und wesentliche Gestalt bedingt wird, doch in der Weise, daß sich für eine solche Bedingniß wohl ein dreifacher Standpunkt annehmen läßt. Einmal kann der Componist, bei Anfertigung einer Ouverture, den Inhalt des folgenden Kunstwerks auffassen in seiner Totalität, und dann ihn nur seinen vorwaltenden Hauptempfindungen nach wiedergeben, um den Hörer gleichsam im Allgemeinen vorzubereiten und zu stimmen für die Auffassung des Kommenden; dann kann derselbe auch sein Tonstück betrachten als eine bloße Introduktion oder Einleitung des Anfangs für sich, indem an die letzten Klänge der Ouverture die erste Scene des kommenden Tonwerks sich innigst anreiht; oder aber ist endlich die Musik eine fortlaufende Skizze, ein Elenchus gleichsam des ganzen nachfolgenden großen Tonwerks. Begreiflich lassen sich Ouverturen auf die letzten beiden Weisen nicht zu Dramen oder Gedichten, sondern etwa nur zu Oratorien und Opern schreiben, aber die werthloseren unter ihnen sind ohne Zweifel die in letzter Weise verfaßten. Besonders sind diejenigen Ouverturen von durchaus keinem großen künstlerischen Werthe, welche, statt wenigstens manche zarte Andeutung des Kommenden zu

enthalten, was in keiner Einleitungsmusik vermieden werden kann und gewissermaßen auch ihre erste und innerste Wesenheit ausmacht, gleichsam nur, wie ein Potpourri, zusammengesetzt erscheinen aus den wesentlichen Hauptstellen der kommenden Composition selbst. Die Ouverture darf, in ihrer wahren Gestalt, kein summarischer Auszug seyn aus der Oper, oder zu welch' größerem Tonwerke sie geschrieben ist, sondern muß seyn gewissermaßen ein Symbol, ein allegorisches Vorbild derselben, kein atomistisches, sondern ein dynamisches Kunstwerk. Daher hat sie allerdings sich nach dem hervorstechenden Farbentone des Ganzen zu richten, und muß gewissermaßen anzeigen, ob wir ein erhabenes, ein sentimental-tragisches, ein kriegerisches oder welch' anderes Tonwerk in dem Folgenden zu erwarten haben; aber sie muß auch ein vollkommenes Einleitungswerk seyn, ein Etwas für sich, was mit dem Hauptwerke in genauester Verbindung steht, wo möglich darauf begierig macht, wie die Einleitung zu einer Schrift. Die Ouverture kann auf irgend etwas Vorherrschendes im folgenden Werke anspielen, darauf hindeuten; aber diese Anspielung und Hindeutung muß zum Ganzen, zur einheitsvollen Idee der Ouverture wie nothwendig gehören, aus den wohlverbundenen Tongedanken sich ergeben und nicht hineingeflickt oder hineingezwängt worden seyn. Erscheint die Ouverture gleich einer Musterkarte des folgenden Tonlagers, wie sie der Kaufmann zum Auswählen seiner Waare bietet, so erscheint sie nicht in ihrer rechten Gestalt: sie muß ein vollständiges Gewand seyn, das vom Componisten irgend einer Hauptfigur, welche aus dem ganzen Tonwerke kräftig hervorstrahlt, angezogen wird.

Nun giebt es freilich auch sogenannte Concert-Ouverturen, die jenes Zweckes der besonderen Einleitung entbehren und besondere, für sich bestehende Tonstücke bilden. Sie sind meist nur eine Art von Fantasie für ganzes Orchester, eine

polyphonische Durchführung mehrerer musikalischer Gedanken, die sich dann in einzelnen besonderen Sätzen der ganzen Composition darstellen, welche verschieden überschrieben seyn können, da sie ganz dem Belieben des Componisten anheimfallen, ohne Anspruch auf einen bestimmten und der farbvollen Zeichnung fähigen Charakter zu machen. Doch ist die Durchführung auch noch nicht so vollständig und vollendet, als etwa in der Sinfonie, sondern hauptsächlich nur berechnet, die verschiedenen Effekte der mancherlei dabei angewandten Instrumente in ihrer Zusammensetzung gehörig und wirkungsvoll zu benutzen.

Diese, die Sinfonie (oder Symphonie), ist die höchste, aber auch schwierigste aller rein tonischen und zwar polyphonischen Dichtungen. Wie die große Sonate besteht sie aus mehreren Sätzen, Allegro, Andante oder Adagio, Menuett oder Scherzo und Schlußsatz (Presto oder dergleichen), und ist Schilderung irgend eines bewegteren Gemüthszustandes, aber mit dem Unterschiede, daß ihr sämmtliche Mittel des musikalischen Kunstausdrucks, alle Instrumente unsers Orchesters, ein jedes in selbstständiger Form und Natur, in reinster Fülle zu Gebote stehen, weshalb denn auch ihre Vorwürfe, ihre Darstellungsgegenstände, weit zusammengesetzter, mannigfaltiger und gemischter seyn dürfen und sind als dort in der Sonate. Doch müssen dieselben stets auch nur aus der Innenwelt entlehnt seyn. Nichts Einzelnes ist hier mehr, sondern Alles Masse, und das Einzelne in der Masse selbst von dieser unzertrennlich. Die Sinfonie ist eine Oper der Instrumente, eine dramatische Gefühls-Novelle, eine in ihrem psychologischen Zusammenhange entwickelte, in Tönen dann erzählte und dramatisch durchgeführte Geschichte irgend eines Gefühlszustandes eines Masse-Vereins, der, von irgend einem Hauptmomente angeregt, seine wesentliche Empfindung in jeder Art Volksrepräsentation durch jedes ins Ganze hineingezogene und hineinverwebte Instrument individuell ausspricht.

Die Sinfonie ergänzt, so zu sagen, ihrer eigentlichen Natur nach, den Grundtypus des Menschenwesens, und schließt eine innere Welt auf, wie keine andere Kunstform sie so ganz in ihrer Vollgestalt und Totalität aufzuschließen im Stande ist; aber auch nur eine innere Welt, und wenn daher einige Componisten schon sogenannte Sinfonien en programme zu schreiben versuchten, d. h. Sinfonien, welche ganze Historien und äußere Zustände, und oft sogar recht verwickelte, ausdrücken, darstellen und schildern sollten, so waren dies offenbar arge Mißgriffe. Die Gefühle, welche durch die Betrachtung oder Vorstellung solcher äußerer Vorgänge in dem Menschen als solchen allgemeinhin erregt werden, mögen einen Gegenstand des Ausdrucks und der tonischen Bilderei in der Sinfonie abgeben, niemals aber die Vorgänge in ihrer faktischen Gestalt selbst. Dann ist auch Einheit im Werke, so mannigfaltig seine Formen zu seyn scheinen, und hiernach eine Totalität in der Wirkung, so vielfach unsere Seele dadurch aufgeregt zu seyn sich fühlt.

§. 4.

Fortsetzung.

Unter den noch übrigen kleineren Instrumentalmusikstücken, welche nun noch zur Betrachtung vorliegen, verdienen wohl zuerst die einzelnen Sätze oder Abtheilungen genannt zu werden, aus welchen jene größeren Tonwerke zusammengesetzt erscheinen, oder vielmehr in welche dieselben sich in ihrer Sonderheit theilen. Das charakteristischeste Stück unter diesen ist wohl das Scherzo, welches häufig an die Stelle der Menuett tritt, die aber, als ursprüngliches Tanzmusikstück, erst später Gegenstand besonderer Beschauung werden kann. Es ist dasselbe eigentlich eine Musik zur Erholung, eine Musik, die keine Leidenschaften, keine regeren und bestimmteren Gefühle aufweckt und doch ergötzt. Es ist ein wahres Spiel mit den

musikalischen Formen und den Mitteln der Töne; eine Art kleiner Fantasie, die sich aber niemals in die Tiefen der Seelenwelt verliert, sondern mit den Regungen des Gemüths gewissermaßen nur auf eine ergötzende und daher erholend stärkende Weise verkehrt. Daher hat es, gleich der Menuett, immer auch ein ziemlich rasches Tempo, ist überhaupt heiterer Natur, und giebt seinen Melodien scheinbar eine komische Wendung, ohne selbst eigentlich komisch zu seyn. Daher bindet es sich denn auch eben so wenig an eine bestimmte regelrechte Anordnung seiner einzelnen Sätze als die Fantasie, oder als ein erheiterter Mensch sich in seiner Rede eine oratorische Folgerichtigkeit der Gedanken und Ausdrücke angelegen seyn läßt. Ein Impromptu der Laune erregt es wieder Laune, und ein Spiel an sich treibt es auch mit den strengen Regeln der Theorie ein Spiel. Wie der Humor uns erfrischt und durch diese Erfrischung uns stärkt zu ernsteren Arbeiten, so will das **Scherzo** gleichsam auch das Ermüden verhüten in dem ernsten Genusse tieferer Kunstwerke.

Ganz anders verhält es sich mit dem **Adagio** oder **Andante**, das in den größeren Tonwerken gewöhnlich dem **Scherzo** oder der Menuett vorausgeht. Solches erfaßt seine darzustellende Empfindung in ihrer ganzen Tiefe und Macht, und insofern die traurigen und zärtlichen Gefühle, denen es allein gewidmet ist, weit gemessener und rhythmisch vorsichtiger den Kreis ihrer Association durchgehen, fällt auch alles Gekünstelte und blos Gezierte streng in ihm hinweg. Jeder Ton hat in solchem Satze sein Gewicht, und daher darf Nichts in ihm und an ihm blos der Laune entnommen erscheinen. Alles ist Leben in einem **Adagio**, aber das Leben ist blos ein inneres, das seine Zeichen nur in einer sehr bemerkbaren Accentuation kund giebt, und kein äußeres, welches sich durch Reichthum und quantitative Fülle der Töne darthut. Daher kommt es, daß ein **Adagio**, in

seiner ersten Schöpfung wie in seinem Vortrage, weit mehr Tiefe und Innigkeit des Gefühls, weit mehr Klarheit und Regsamkeit der Empfindung erfordert, als ziemlich jeder andere instrumentale Tonsatz. Ein gutes Adagio zu schaffen und gut ein solches vorzutragen, dazu ist reiche Erfahrung, ein durchbildeter Geist und ein für zarte Gefühle sehr empfängliches Herz nothwendig.

Eben so verhält es sich im Ganzen auch mit dem Andante als besonderer Tonsatz, nur erscheint hier Alles, die Tiefe der Empfindung wie ihre Darstellung, mehr gemäßigt, nicht so erschöpft. Es ist mehr Gelassenheit darin, mehr Ruhe und Zufriedenheit, während das Adagio sehnsüchtig schmachtet, wenn ich mich so ausdrücken darf.

Den vollkommensten Gegensatz vom Adagio übrigens bildet, als einzelner selbstständiger Tonsatz, das Allegro. Wie jenes das Feld der Zärtlichkeit, Rührung und des wehmüthigen Schmerzes ist, so herrscht hier lauter Freude, Bewegung und Heiterkeit, ja bis hinauf zum wilden Sturm der Leidenschaft. Im Adagio werden die Melodien mehr getragen, hier rollen und eilen sie mehr; dort ist mehr Ruhe, hier mehr Leben; dort fließt Alles stiller, hier brauset es stürmisch dahin; dort sind die Rhythmen mehr gedehnt, hier schreiten sie schnell und bestimmt vorwärts, Alles bietet einen größeren Wechsel, mehr Mannigfaltigkeit, Alles ist voller, kräftiger, bestimmter, sicherer, nachdrücklicher, glänzender, bis hinauf zum Presto und Vivace. Daher sind denn auch die einzelnen Absätze, Abschnitte und Perioden in ihm meist ausgedehnter und reicher durcharbeitet als sonst wo, und wird eben hier der vollendeten technischen Fertigkeit die mannigfaltigste Gelegenheit, sich zu zeigen und zu erproben, geboten.

Ist der Ausdruck des Allegro nicht so sehr erregt und leidenschaftlich, und auch seine äußere Gestaltung nicht so umfangreich und glänzend ausgestattet, so wird der Tonsatz

auch blos mit dem Namen Allegretto belegt, welches das Diminutivum bildet von jenem.

Die Serenade, französisch Serenata, italienisch Notturno, ist ursprünglich und eigentlich eine zur Nachtzeit im Freien unter Jemandes Fenstern, solchem zu Ehren, aufgeführte Musik, also eine Abendmusik, Nachtmusik, was wir in der Regel kurzweg ein Ständchen nennen. Dann führen den Namen auch die eigens zu solcher Musik componirten Tonstücke, welche unter südlichem Himmel entstanden und dort besonders auch heimisch geblieben sind, die vorzüglich im Dienste der Minne, der Liebe und der Galanterie stehen, obgleich sie auch in anderen Fällen als Ehrenbezeigung und Glückwunsch angewendet werden, und also nicht immer Liebe und Sehnsucht, sondern auch Pracht, Glanz und dergleichen zu athmen brauchen.

In einer andern neueren Gestalt gebraucht man das Notturno als Concertstück, als ein Tonstück, das sich besonders durch concertirende schwierige Behandlung, starke Besetzung oder schweren, tiefen Charakter auszeichnet, demnach Nichts von der anmuthigen Leichtigkeit an sich trägt, welche zum innersten Wesen der eigentlichen Serenade gehört. Großen Umfang hat ein solches Tonstück gewöhnlich nicht, doch wird es sowohl für blos ein, als für mehrere Instrumente componirt, und in diesem Falle besteht es häufig auch aus mehreren einzelnen Sätzen, die dann alle aber darin übereinstimmen, daß sie sich durch eine gewisse Düsterheit und Schwerfälligkeit auszeichnen, von welchen sich nicht wohl ein größeres Maaß der technischen und praktischen Schwierigkeit trennen läßt.

Der gerade Gegensatz von Serenade in ihrer ersten und eigentlichsten Gestalt ist die Aubade, oder das Frühständchen, die Morgenmusik, welche aus gleichen Gründen und zu gleichem Zwecke, wie die Serenade des Abends, mit Anbruch

des Tages unter Jemandes Fenstern aufgeführt und gespielt wird. Ihrer ganzen Natur nach beginnt eine solche Aubade, die indessen als eigentliches und für sich bestehendes Tonstück jetzt auch schon mehr und mehr aus der Mode gekommen ist, und früher immer für sogenannte Harmonie- oder bloße Blaseinstrumentenmusik gesetzt wurde, in reinen sanften Harmonien. Der Geist erwacht, wird sich seiner Thätigkeit bewußt, und handelt nun erst in verschiedener Richtung und Weise.

§. 5.
Fortsetzung.

Der Marsch, französisch Marche, italienisch Marcia, ist meistens ein aus mehreren Reprisen bestehendes kleines, hauptsächlich zu allerhand militärischen, bürgerlichen oder anderen feierlichen Aufzügen bestimmtes Tonstück für Blasinstrumente. Doch hat man auch wohl Märsche für noch andere als blos Blasinstrumente, nämlich auch mit Besetzung von Saiteninstrumenten. Da der Marsch nicht blos die Absicht und den Zweck hat, den Aufzug feierlicher zu machen, sondern auch den, die physische Anstrengung der Marschirenden wo möglich dadurch zu erleichtern, daß er die Gleichmäßigkeit wie Gleichförmigkeit der Schritte zu erhalten und zu unterstützen sucht, so muß er, neben einem feierlichen, männlich-ernsten Charakter, auch noch einen stark markirten und durch scharfe Accente sich auszeichnenden Rhythmus besitzen, und müssen seine Einschritte und Absätze um desto fühlbarer und merklicher zwar seyn, als bei irgend einem andern Tonstücke. Das ist eine Haupteigenschaft des Marsches. Wir haben aber verschiedene solcher Tonstücke, die zwar alle, im Ganzen, den angeführten Hauptcharakter des Feierlichen, Männlich-Ernsten und Rhythmisch-Bestimmten unter sich theilen, allein nach Art, Zeit und Ort ihrer Bestimmung und noch manchen andern Umständen sich doch auch

noch von einander unterscheiden, so z. B. die Festmärsche, Trauermärsche ꝛc.

Präludium oder Vorspiel nennen wir gemeinhin jede Einleitung (Introduktion) zu irgend einem Tonstücke; allein der Techniker macht einen Unterschied unter solchen Einleitungssätzen, und nennt die zu manchen Instrumentalmusikstücken, als Fantasien, Rondo's, Variationen ꝛc., eigens componirten und ihnen als eigenthümlich und wesentlich zugehörig auch besonders vorangeschickten insbesondere Introduktionen, und nur jene kürzeren oder längeren Orgelsätze, womit während des Gottesdienstes die verschiedenen kirchlichen Funktionen vorbereitet werden, Präludien; jene kleinen Einleitungssätze dann, welche meist nur aus einigen gebrochenen oder zergliederten Accorden bestehen und von den Virtuosen gewöhnlich auf willkührliche Weise ihren Concert-Produktionen vorangeschickt werden, Praeambula (Einzahl Praeambulum) oder das Präambuliren. Zu welchem Tonstücke nun aber ein solcher Einleitungssatz auch gehören, und welche besondere Bestimmung er sonst haben mag, immer muß er wirklich vorbereitend, wirklich einleitend in den Hauptsatz seyn. Daher hat denn das eigentliche Präludium insbesondere auch einen doppelten Zweck: die Gemüther der Gemeinde in die zur Andacht erforderliche Stimmung zu versetzen, und dann zugleich auch die Gemeinde mit der Tonart und wo möglich der Melodie des folgenden Chorals genau bekannt zu machen. Um dieses letzteren Umstandes willen verlangt auch fast jeder einzelne Choral sein eigenes, besonderes Vorspiel, und stimmen oder sollen doch alle Vorspiele nur darin übereinstimmen, daß sie eine kurze, in der Würde und Heiligkeit der Kirche gehaltene und dann jenem ihrem speciellen Zwecke noch angemessene freie Fantasie sind, welche sich in einfachen, reinen und wenig kunstreich durchwebten Melodien und Harmonien fortbewegen. Die Ein-

webung der Melodie des folgenden Chorals ist dabei nicht geradezu Regel, doch ist es rathsam, und so zwar, daß sie aus dem ganzen Spiele besonders hervorgehört wird.

Aber nicht blos den ganzen Choral, den Choralgesang, sind die Orgelspieler gewohnt, durch ein freies, ihnen überlassenes, Vorspiel einzuleiten, sondern jede einzelne Verszeile und Strophe desselben auch pflegen sie von einem solchen zu begleiten, und da diese Art von Vorspielen jedesmal mit einer vorhergegangenen Gesangsstrophe selbst noch in Verbindung stehen, so heißen sie Zwischenspiele, Interludien. Solche Zwischenspiele dürfen keine bloßen Verzierungen oder dem Charakter des Chorals widersprechende Figuren enthalten, sondern müssen, ähnlich dem Vorspiel, vollkommen geeignet seyn, den Gesang der Gemeinde gleichsam hinzuführen zu dem Anfange der Melodie der folgenden Verszeile, wie auch zu der Harmonie, womit der Anfangston dieser Melodie begleitet wird, also auch in Uebereinstimmung mit der Tonart, in welcher dieser Anfang der folgenden Verszeile erscheint: kurz die Zwischenspiele müssen, während die Vorspiele einen einleitenden und vorbereitenden Charakter ansprechen, im ganzen Sinne des Worts überführend, überleitend seyn, und jeder Zuthat sich entschlagen und enthalten, welche diesen ihren eigentlichen Charakter stören oder verwischen könnte, aber auch Alles sich aneignen, was zur Vervollständigung und Vervollkommnung dieses Charakters und Zwecks irgend beizutragen im Stande ist. Die Zwischenspiele zwischen den einzelnen Akten eines Theaterstücks heißen insbesondere Entreakts oder Zwischenakte. Es sind dieselben Instrumentaltonstücke in Form kleiner Sinfonien oder Ouverturen, welche, in ihrer Vollendung oder bei gelungener, d. h. ihrem eigentlichsten Zwecke vollkommen angemessener Construktion, hinsichtlich ihres innern wie äußern Charakters und ihres Ausdrucks in näherer oder entfernterer

Beziehung stehen (oder doch stehen sollten) zu dem Inhalte derjenigen Akte des Drama's, zwischen welchen sie aufgeführt werden, also in ästhetischer Rücksicht ganz einerlei Absicht und Charakter theilen mit jenen Zwischenspielen in Chorälen, nur daß sie nicht allein äußerlich, sondern auch innerlich bedeutungsvoller und umfangreicher sind, weil einmal die Zeit zwischen zwei Schauspielakten eine größere, dann auch der Inhalt eines solchen Akts ein weit reicherer ist und seyn kann, als der eines Choralverses, endlich die Mittel auch, ein ganzes Orchester, zur Ausführung solcher Entreakte sich weit kräftiger und vollständiger gestalten, und daher, aus allen den Gründen, sie selbst als in sich abgeschlossene ganze Tonstücke behandelt und betrachtet werden müssen.

Endlich muß, als äußerer Gegensatz von dem Vorspiele, auch noch des Nachspiels oder (lateinisch) Postludiums gedacht werden, worunter wir gewöhnlich eine gedoppelte Art von kurzen Instrumentalsätzen verstehen. Einmal nämlich denken wir dabei an diejenigen Paar Accorde oder Töne, welche die Organisten, wenn ein Gesang zu Ende ist, in der Regel dem Chorale noch anhängen, um in Form eines sogenannten Orgelpunkts oder einer vollständigen Cadenz denselben bis zu völliger Befriedigung des Ohrs zum Schlusse zu führen, und während welcher dann meistens auch die einzelnen Register der Orgel von ihnen in gehöriger Abstufung abgestoßen oder zurückgeschoben werden; und dann auch an dasjenige Tonstück, das die Organisten nach dem Schlusse des ganzen Gottesdienstes, während der Entfernung der Gemeindemitglieder aus der Kirche, spielen, und das um eben dieses letztgenannten Umstandes willen auch wohl schlechtweg der Ausgang genannt wird. Welches Tonstück der Organist dazu nehmen will, steht lediglich in seiner Wahl, doch wird diese immerhin in Etwas durch Zeit und Ort seines Spiels beschränkt; denn hat ein solches Spiel, ein solcher Ausgang,

auch keinen näheren Bezug mehr auf die vorangegangene gottesdienstliche Handlung, so darf es nichts destoweniger doch wohl mit der Würde der Orgel, der Heiligkeit des Orts und namentlich der immer vorauszusetzenden andächtigen Stimmung der eben unter dem Segen des Herrn entlassenen Gemeinde in irgend einem Widerspruche stehen. Soll vom einfachen Choralstyle dabei abgewichen werden, so wird man immer doch nur bei einem ernsten, contrapunktischen Satze stehen bleiben, und niemals zu einem Kammerstücke seine Zuflucht nehmen, das der Natur der Orgel zumal meist geradezu zuwider ist.

§. 6.

Die Vocal-Musikstücke.

Was die Etude oder das Exercitium für den Instrumentalvirtuosen, das ist, als Tonstück betrachtet, das Solfeggio (ausgespr. Solfeddschjo) für den Sänger. Es sind dies textlose Uebungsstücke für den Gesang, welche zunächst das Notensingen und Notenlesen, dann aber auch die Stimmbildung überhaupt bezwecken. Solche Uebungen sind zur Erlangung einer reinen und richtigen Intonation, einer Gewandtheit der Stimme und Fertigkeit im Notenlesen und Notentreffen höchst nothwendig und vom größten Nutzen. Sie machen das Erste einer gründlichen Schule aus. Die Ausführung bestimmter Melodien ist hier nicht der Zweck, noch weniger findet das Aussprechen eines bestimmten Textes dabei schon statt; deshalb aber kann die Aufmerksamkeit sich lediglich auf die Reinheit und Richtigkeit der Tonverhältnisse (Intervalle) richten, und die Stimme durch öftere Uebung eine Fertigkeit in dem mannigfaltigsten Vortrage der Töne und Tonfiguren auf eben so mannigfachem Wege gewinnen, und dieses geschieht hauptsächlich durch das Singen mit bloßen Vocallauten der Solfeggien, was dann kurzweg das Solfeggiren genannt wird. Das Singen mit wirklichen No-

tenbenennungen (Sylben) befördert mehr das Notenlesen, weil sich auf diese Weise mit dem Namen der Töne auch die Noten und ihre Bedeutung selbst einprägen. Eben so ist das Aussprechen der Worte und des Textes einer Sprache zu den Tönen im Solfeggio eine spätere besondere Uebung, welche mit Vortheil erst dann vorgenommen wird, wenn man der Töne selbst durch das eigentliche Solfeggiren schon mächtig geworden ist. Aus diesem Grunde ist das Vocalisiren bei dem Solfeggiren, d. h. das Singen der Solfeggien mit einzelnen Vocallauten, dem Singen mit ganzen Sylben vorzuziehen, nur muß mit den Vocalen selbst dabei abgewechselt werden, und sind dieselben von dem Verfasser der Solfeggien ausdrücklich vorgeschrieben, so heißen diese insbesondere auch wohl Vocalisationen, Vocalisen.

Die einfachste unter den wirklichen poetischen Formen der Gesangsmusik hat, nach jenen bloßen Singübungen, das Lied, italienisch Canzone und Canzonnetta, französisch Chanson. Natürlich richtet das musikalische Gewand eines Liedes, sein Charakter und sein Ausdruck, sein Umfang und überhaupt sein Zuschnitt, sich immer nach dem Inhalte und der Form des Textes; doch wie dieser stets nur eine einfache lyrische Dichtung ist, deren Charakter auf der Darstellung nur eines Gefühles beruht, das die Seele sanft bewegt, so ist auch seine Melodie eine blos einfache, ruhige, vollkommen lyrische Tonwelle, mit kurzen Ein- und Abschnitten und leicht zu treffenden Intervallen, die den Sinn der Worte nicht allein nicht stören, sondern vielmehr noch heben. Der Ton der reinsten Freude, der Beruhigung und der Hoffnung, oder des stillen, sanften, wehmüthigen, in Gott ergebenen Schmerzes ist sein Ton, und daher ist seine Form denn auch sangbarer als die irgend einer andern Dichtung, einförmiger in Beobachtung der Abschnitte, weniger verschlungen in der Zeit,

vollendeter in den Gedanken, und fließender, unaufhaltsamer in seinem Ausdrucke.

Dieser enge Kreis nun aber, in welchem sich das Lied, als Ausdruck einer einzigen Empfindung ganz natürlich bewegt, hat zu verschiedenen Arten oder — wenn ich so sagen soll — Stylen desselben Veranlassung gegeben, die alle mit der Verschiedenheit unserer Bedürfnisse und Lebensweise so ziemlich in gleichem Verhältnisse stehen. Es giebt geistliche und weltliche, oder religiöse und profane Lieder.

In die erste, die Klasse der geistlichen Lieder fallen alle solche Lieder, welche zur Weckung religiöser Gefühle bestimmt sind. Es brauchen dieselben deshalb noch keine eigentlichen Choräle zu seyn; aber wie das Lied überhaupt, so soll auch das geistliche Lied insbesondere sangbar seyn, gesungen werden, und es erfordert daher nicht blos gewisse besondere Einrichtungen in der Form, sondern auch eine bestimmte Melodie, wornach es vorgetragen werden kann.

Die zweite Gattung, die weltlichen oder profanen Lieder charakterisiren sich durch die Darstellung eines bestimmten, durch die Zustände und Vorgänge des wirklichen Lebens oder durch die Erscheinungen in der Natur angeregten Gefühls. Deshalb sind denn auch, ganz im Gegensatze zu dem nur einseitigen geistlichen Liede, seine Arten und gewissermaßen Style verschieden und vielfach, weil es der Zustände, Vorgänge und Naturscenen, welche aufregen können, gar viele und mancherlei giebt. So kann das profane Lied erscheinen: 1) als ein blos leidenschaftliches Lied, das Empfindungen der Liebe, Freundschaft, Zärtlichkeit oder einen sanften Schmerz ausdrückt; 2) als Nationallied, das besonders Liebe zum Vaterlande aufregen soll, und daher neben einem ernsten Tone und kühnen Rhythmus durchaus auch und ganz national, einfach und kräftig seyn muß; 3) als

Volkslied, das Aufforderung zu allgemein menschlichen Pflichten enthält, wie zu den besonderen Pflichten gewisser Stände, und Lebensarten besingt, als Fischerlied, Spinnerlied, Jägerlied, Soldaten- oder Kriegslied, Wiegenlied u. s. w. Und endlich 4) kann das profane Lied auch erscheinen als scherzhaftes Lied, das nah verwandt ist mit dem Volksliede, und dessen sich Mehrere bei gemeinschaftlichem Genusse erfreuen sollen. Die gewöhnlichsten Lieder dieser Gattung sind die Trinklieder und Comerslieder.

Keine Composition bedarf so vieler Bestimmtheit des Ausdrucks als das kleine einfache Lied. Daher jenes Schwere, jene hohe Kunst in der wirklichen Liedercomposition. Ob die Melodie von blos einer einzigen Stimme vorgetragen wird, oder ob mehrere Stimmen zugleich an solchem Vortrage Theil nehmen, wodurch die sogenannten mehrstimmigen Lieder entstehen, ändert an der Sache Nichts. Von diesen mehrstimmigen Liedern sind neuerer Zeit vorzüglich die vierstimmigen, und unter diesen die vier männerstimmigen Lieder sehr beliebt geworden, vielleicht durch die Liederkränze, Liedertafeln und andere Sänger-Gesellschaften, die in dem letzten Decennium namentlich so zahlreich und an jedem Orte fast sich constituirten.

Die Arie ist ein, von einem oder mehreren Instrumenten begleiteter, Gesang für eine einzelne Stimme, in welchem sich ein bestimmter Gemüthszustand, eine Empfindungsweise, eine innerlich empfundene Situation des Singenden ausspricht. In der Regel fängt sie mit einer Hauptmelodie an, die meistens sich in einem liedartigen Charakter bewegt; dann folgt ein zweites, wohl auch ein drittes, passendes Nebenmotiv, das schon glänzender ausgearbeitet ist. Diese Motive nun werden, ähnlich wie beim Rondo, durch mehrere verwandte Tonarten in verschiedenen Wendungen durchgeführt, dann noch einmal im Haupttone wiederholt, und schließen endlich,

nach der sogenannten Cadenz, mit einem passenden Instrumentalspiele, das meistens aus dem Anfangsmotive, dem Ritornell, entlehnt wird, den ersten Theil der Arie; der zweite Theil derselben faßt sich dann etwas kürzer, nimmt Hauptstellen aus jenen ersten Motiven wieder in sich auf, aber gestaltet Alles glänzender und freier, reicher ausgearbeitet, und kündigt sich am fühlbarsten und auch am häufigsten dadurch an, daß er in einer von der ersten Haupttonart merklich verschiedenen, obschon verwandten Tonart anfängt, auf die Cadenz ein **Da Capo** oder eine Wiederholung des ersten Theils folgen läßt, und sofort mit dessen wo möglich noch glänzender ausgestatteten Schlußcadenz das Ganze zu Ende führt. Die einzelnen Abtheilungen oder Theile einer solchen vollständigen Arie selbst werden die Cabaletten (**Cabaletta** oder **Cavaletta**) genannt. Doch hat man zur Abwechslung auch wohl Arien ohne zweiten Theil, also ohne eigentliche Cabaletten, in minder solenner Form, und sie führen dann zum Unterschiede von jenen vollständig ausgearbeiteten Arien auch den besonderen Namen Cavatine, Cavata oder Ariette.

Immer bleibt sie ein Tonstück, in welchem eine Person durch ausgeführten und völlig ausgebildeten lyrischen Gesang irgend eine, solcher Ausdrucksweise angemessene, Empfindung bis zu einem gewissen Grade der Sättigung, oder bis zur völligen Ausgießung des Herzens, zur sinnlichen Darstellung bringt. Das Darstellungsobject, die Empfindung, ist daher in ihr nicht wie in dem Liede z. B. in seinen Hauptmomenten blos, sondern bis zu den feinsten Nuancirungen herab erfaßt, und Alles was in den Kreis einer Empfindung gehört, nah und entfernter Verwandtes, ja selbst Entgegengesetztes wird in dem Ausdrucke der Arie auch wenigstens berührt. Ob dieselbe ein für sich bestehendes Musikstück ist, wie die eigentliche Concert-Arie jedesmal seyn sollte, oder ob sie blos

einen Theil eines größeren und combinirteren Kunstwerks bildet, wie z. B. einer Oper oder eines Oratoriums, gilt einerlei und ändert in der Sache Nichts. Eben so kommt auch gar Nichts darauf an, ob die Arie, wie es übrigens meistens der Fall ist, durch ein kleines Recitativ eingeleitet wird oder nicht. Das hängt von der Situation ab. Ist das einleitende Recitativ von größerem Umfange und verbindet es sich dann mit der Arie selbst gewissermaßen zu einem zusammenhängenden und unzertrennlichen größern Ganzen, so wird dies in der Kunstsprache auch wohl Scene genannt, während sonst bekanntlich unter diesem Ausdrucke auch noch etwas Anderes verstanden wird, was aber zu erörtern nicht hier der Ort ist.

§. 7.

Fortsetzung.

Romanze ist die lyrische Erzählung einer Begebenheit, aber in Form und Inhalt rein romantisch, durch die lieblichen Reim-, Assonanz- und Consonanzgewinde und die Zaubergärten abentheuerlicher Gegenstände sich hindurchschwingend. Daher auch der Name. In dieses so rein romantische Gewand kleidet sich hier Alles, jede Empfindung, die erzeugt, jedes Gefühl, das ausgesprochen werden soll, vom Gräßlichsten bis zum süßesten Zauberspiel der Liebe hinab. Die Romanze ist episch im weiteren Sinne des Worts, aber eben so weit vom Heldengedicht noch entfernt als vom nordischen Reigendrama, indem sie zu jenem sich verhält gleichsam wie die Novelle zum Roman, von diesem doch auch wieder das Gedrängte, Rasche und Lebendige hat, und daß sie ganz aus der Individualität der romantischen Bildung hervorgegangen zu seyn nicht allein scheint, sondern wirklich ist. Leichtigkeit, Gedrängtheit, Mannigfaltigkeit und über dies Alles das schöne, schwellende Licht des Südens ausgebreitet, — das sind daher der Romanze vornehmste Eigenschaften, und wie in der Dich-

tung, so nun auch in ihrer Composition, in ihrer Melodie. Für eine Stimme mit Begleitung eines oder mehrerer Instrumente gesetzt, wird sie strophenweise abgesungen, und schmucklos, ja selbst etwas alterthümlich gestattet sie dem Sänger, einen großen Theil seiner Aufmerksamkeit dem Texte zuzuwenden, und die dichterisch ausgemalte Begebenheit kunstvoll und angemessen vorzutragen. Einfachheit, Naivität, fließender, charakteristischer Gesang, der keinen großen Stimmenumfang erfordert, sind das erste und kenntlichste Gepräge einer Romanze. Die Melodie an sich hat meistens nichts Pikantes, nichts Hervorstechendes, aber das Interesse mehrt sich mit jeder Strophe und der Totaleindruck ist oft sehr groß.

Nah verwandt mit der Romanze, ja so nah, daß sie kaum sich von dieser unterscheiden läßt, ist die Ballade. Ursprünglich verstand man darunter einen Gesang zum Tanz, und in diesem Augenblicke noch denkt man in Italien, woher das Wort stammt, bei Ballade hauptsächlich nur an den Tanz; doch haben wir in Deutschland bei der Ballade den Tanz vom Gesange geschieden und jener überhaupt eine ganz eigene Deutung gegeben. Wir nennen Balladen nämlich ein bloßes Singstück für eine Stimme mit Begleitung irgend eines oder mehrerer Instrumente, das sich seinem Inhalte nach mehr dem Drama als dem Lyrischen nähert, so daß lyrische Motive mit unterbrechenden Recitativen, die eine Handlung andeuten, abwechseln, und man im Nothfall das Ganze, die Ballade, auch auf die Bühne bringen könnte. Jene lyrischen Motive oder Strophen sind dann meist unter sich gleich, und werden in so weit gewöhnlich auch, wie die verschiedenen Strophen eines Liedes, nach ein und derselben und zwar einfachen, romanzenartigen Melodie gesungen; doch hat man auch Balladen, die, vielleicht um ihnen ein größeres romantisches Ansehen zu geben, ganz durch componirt sind,

d. h. in denen jede einzelne lyrische Strophe auch ihre eigene Melodie hat.

Das Recitativ (von dem lateinischen recitare — hersagen) ist ein zwischen der wirklichen Rede und dem vollkommen entwickelten Gesange liegender musikalischer Vortrag, ein Tonsatz, in welchem dieser Vortrag herrschend ist. Der Rede nähert sich das Recitativ durch Freiheit der Bewegung in den Tonverbindungen, welche durch den Inhalt des in seiner Weise vorzutragenden Textes bestimmt werden. An sich hat das Recitativ daher keinen eigentlichen und strengen Takt und keinen solchen Rhythmus. In dieser seiner Annäherung an die gewöhnliche Rede ist das Recitativ daher auch vorherrschend syllabischer Gesang, d. h. jede Sylbe erhält in der Regel nur einen Ton, und die Töne selbst werden kürzer angegeben als im strengen, mehr melismatischen, d. h. einem solchen Gesange, wo mehrere Töne auf eine Sylbe zu stehen kommen oder wo sogenannte Sylbendehnungen stattfinden. Ferner giebt es daher im Recitative auch keine so bestimmte, ausgebildete Melodie und regelmäßige Modulation. Die Töne sind dabei indessen stets musikalisch, d. h. Klänge von abgemessener Höhe und Tiefe, von einem bestimmten Schwingungsmaaß, obschon es die Accente, welche der Text erfordert, bestimmter, kräftiger als der bloße Redevortrag bezeichnet, und vermöge des Intervallenverhältnisses eine musikalische Begleitung und einen Wechsel der Harmonie, wenigstens im Ganzen zuläßt. Hierauf beruht denn insbesondere auch die ungemeine Wirkung eines Recitativs. Wo es sich mehr dem ausgebildeten Gesange in Hinsicht auf Takt und Melodie nähert, entsteht das Arioso. Mit einem Worte ist das Recitativ eine Declamation mit musikalischen Tönen, ein gesungener Redevortrag, oder umgekehrt ein redender Gesang. Daher eignet sich zu seinem Vortrage auch vornehmlich nur ein freier Text, der zwischen der prosaischen Rede

und dem lyrischen Gedichte liegt. Zunächst ist sein Inhalt Erzählung oder poetische Reflexion. Um seines freieren Fortschreitens willen kann er auch einen schnell wechselnden Inhalt haben. Deshalb tritt es denn auch in den Cantaten, Oratorien und Opern zwischen die Gesangsstücke im engern Sinne des Worts, und ist gleichsam die Prosa der Musik, die zudem eine höchst angenehme Mannigfaltigkeit in das Ganze bringt oder diese doch noch mehr hervorhebt. Da die Bewegung durchaus dem Sänger überlassen bleibt, und die Begleitung, welche sie auch sey, nur die einfachen Accorde angiebt, auf welchen die Singstimme beruht, ferner die Einschnitte und Abschnitte im Texte nur in Hinsicht auf diesen, ohne Rücksicht auf melodischen Rhythmus, betrachtet werden, so herrscht auch der Dichter vorzugsweise im Recitativ und nicht der Musiker oder Componist, wie in allen lyrischen musikalischen Dichtungsformen erfordert der Vortrag aber auch die genaueste Kenntniß und das tiefste Gefühl der Declamation.

Uebrigens unterscheidet man in musikalischer Hinsicht auch das einfache, Recitativo parlante, und das obligate oder instrumentirte Recitativ, Recitativo stromentato oder cogli stromenti. Bei ersterem findet eine bloße Begleitung des Basses auf dem Pianoforte, der Orgel oder sonst einem des harmonischen Spiels fähigen Instrumente statt, bei letzterem aber wird die Begleitung von mehreren Instrumenten geführt.

§. 8.

Fortsetzung.

Die Grundidee des Chorgesangs ist Ausdruck der Gesammtempfindung mehrerer oder vieler Individuen, die nicht blos einer Uebereinstimmung ihrer Empfindungen und eines musikalischen Ausdrucks derselben für fähig gehalten werden, sondern wirklich auch in eine gleiche Stimmung des

Gemüths versetzt worden sind. Ist diese Bedingung, daß alle einen Chor bildenden Individuen von ein und derselben Grundempfindung beseelt sind, nicht erfüllt, sind die Empfindungen hingegen, welche der Chor ausdrückt, verschiedene und abweichend von einander, wohl gar sich entgegengesetzt, so theilt der Chor sich selbst auch in verschiedene und zwar so viele einzelne Massen, als dem Ausdrucke verschiedene Hauptempfindungen objektivirt worden sind, und es entstehen Doppelchöre, d. h. verschiedene Abtheilungen eines allgemeinen Chorgesangs, welche jede ihre eigene Hauptempfindung auch auf die ihr eigenthümliche Weise ausspricht, da sich jene Grundidee eines einigen Chorgesangs nicht verwischen oder abändern läßt.

Nun können indeß die Individuen, welche einen solchen einigen Chorgesang bilden, selbst auch nach Alter und Geschlecht wohl verschieden seyn, und es entsteht eben das, was wir Mehrstimmigkeit nennen, welche nun größer oder geringer seyn kann. Wir haben Chöre für zwei, drei, vier, fünf, sechs und noch mehr verschiedene Stimmen; ja selbst blos einstimmige Chöre sind denkbar, indem die verschiedenen Personen, welche zusammen eine Empfindung aussprechen, nach Alter und Geschlecht und nach Art ihres Gesangausdrucks nicht verschieden sind. Die vierstimmigen Chöre sind die häufigsten, einmal weil überhaupt der vierstimmige Satz der gewöhnlichere und vollkommnere, vollständigere ist, und dann auch weil von Natur die menschlichen Stimmen in vier Hauptgattungen zerfallen. Sind die vier Stimmen auch allen diesen vier Hauptgattungen entnommen, also Sopran, Alt, Tenor und Baß, so heißt der Chor auch wohl ein allgemeiner Chor oder großer Chor; sind sie hingegen blos unter männlichen Stimmen vertheilt, also zwei Tenore und zwei Bässe, so heißt der Chor Männerchor, und umgekehrt, wo

er blos von weiblichen Stimmen vorgetragen wird, zwei Sopranen und zwei Alten, Frauenchor.

Was den Styl der Chöre betrifft, der bekanntlich auch auf ihren Vortrag einwirken kann, so haben wir solche Tonstücke sowohl im strengen als im freien, oder aber auch im gemischten Style. Die im strengen oder sogenannt gebundenen, fugirten Style verfaßten Chöre finden, sofern sie nicht selbstständig sind, sondern nur einen Theil eines größeren Ganzen ausmachen, was Beides der Fall seyn kann, nur in Kirchenmusikstücken, in Oratorien, Cantaten und dergl., Platz, obschon von solchen Compositionen auch die Chöre im gemischten und freien Style nicht ganz ausgeschlossen sind; dagegen werden in der Oper nur die Chöre im freien Style angewandt. Der Grund davon liegt in der Natur der Oper selbst. Die Chöre im strengen Style verlangen in der Regel eine längere, weitläuftigere Durchführung, die aber dem nothwendig raschen Vorwärtsschreiten der in der Oper dargestellten dramatischen Handlung widerspricht; auch sind Chöre im strengen Style in der Regel viel zu ernst und zu erhaben für die Oper.

Von dem Sologesange, seinem geraden Gegensatze, unterscheidet sich der Chorgesang, außer seiner sonstigen Eigenthümlichkeit, ebenfalls durch einfachere Melodienführung und sowohl aus inneren wie äußeren Gründen. Sehr häufig treten daher auch Solo- und Chorgesang gemeinschaftlich und in einander verflochten auf, und der Contrast zwischen dem einfacheren Chorgesange und dem mehr ausgebildeten, feiner nuancirten und reicher verzierten Sologesange ist in solchem Falle oft von vortrefflicher Wirkung.

Und all' diese Einfachheit und Natürlichkeit, durch welche sich die Composition eines Chors besonders bemerklich macht, liegt nun auch seinem Texte, seinem poetischen Inhalte als Regel ob. Einen angemessenen Gedanken in gedrängter Kürze

aussprechen kann der Chor, nicht aber lang gedehnte Phrasen, Reflexionen und dergleichen.

Hymnus oder Lobgesang ist zunächst eine Ode zum Preis der Eigenschaften und Werke Gottes, welche in feierlichen Harmonien Andacht, Erhebung und anbetende Bewunderung erregen soll, wobei indeß stets der Inhalt und die Form des Textes auch die nähere Einrichtung der Composition selbst bestimmt, namentlich ob sie ein- oder mehrstimmig seyn soll. Gewöhnlich ist der Hymnus eine mehrstimmige und meistens auch figurirte Composition, wie z. B. das bekannte Te Deum laudamus, welches auch wohl der Ambrosianische Lobgesang genannt wird. Die gewohnte einfache Melodie des Chorals entspricht selten oder gar nicht dem feurigen Fluge des Hymnus, und zieht ihn meistens zur gemeinen Prosa herab, was aber nicht seyn soll und der Idee des Lobgesangs ganz und gar widerspricht.

Der Canon ist eine Gattung von eigentlich polyphonischer Musik, in welcher eine zweite oder mehrere Stimmen den Gesang der ersten Stimme Schritt für Schritt nachahmen, während die erste selbst noch im Vortrage desselben begriffen ist, so daß allmählig alle Stimmen gleichzeitig mit diesem Gesange beschäftigt sind, jede aber mit einem andern Theile desselben. Jede Stimme hat hier also ein und denselben Inhalt; da aber eine Stimme der andern in je späteren Momenten sich anschließt, so treffen stets verschiedene Theile des gemeinschaftlichen Satzes auf einander. Sinn und Zweck dieser ganzen Compositionsform ist, einen einzigen Gedanken von einer voranschreitenden Persönlichkeit (der ersten Stimme) allen andern vorstellen zu lassen, und diese anderen nach einander so dafür zu gewinnen, daß sie sich eine nach der andern laut dazu bekennen, eine nach der andern sich der Offenbarung der ersten Stimme genau und vollständig anschließt.

Nun unterliegt ein solcher Canon aber selbst wieder

verschiedenen und mannigfachen Formen. Einmal kann jede Stimme, nachdem sie ihren Satz beschlossen hat, denselben unmittelbar wieder von vorn anfangen, und dies so oft thun, als man den Canon vorzutragen Lust hat. Ein solcher Canon heißt in der Kunstsprache unendlicher Canon (Canon infinitus). Dann kann ein Canon auch so eingerichtet seyn, daß nach Vollendung des Hauptgedankens der Wiederanfang desselben nicht möglich ist, folglich ein förmlicher Schluß nothwendig wird, und ein solcher Canon heißt zu besonderer Bezeichnung endlicher Canon (Canon finitus).

Canons, deren Stimmen umkehrungsfähig, d. h. nach den Gesetzen des doppelten oder mehrfachen Contrapunkts entworfen, sind, nennt man eigentliche oder strenge Canons, die anderen uneigentliche oder freie, auch Schein-Canons. Uebrigens werden freie Canons auch wohl solche genannt, welche nicht jeden Schritt der anführenden Stimme genau beantworten, sondern gelegentlich statt einer Terz eine Secunde oder Quarte u. s. w. nehmen.

Die Stimmenzahl, welche bei einem Canon thätig seyn soll, bleibt ganz dem Ermessen seines Componisten überlassen. Man theilt in dieser Hinsicht die Canons ein in zwei-, drei-, vier- und noch mehrstimmige. Eben so willkührlich ist, welche Stimme jedesmal vorangehen soll, ob die obere, eine der mittleren oder die untere; und welche und wann die andere nachfolgen soll. Geschieht diese Nachfolge so schnell auf einander, daß mit jedem Takttheile eine neue Stimme mit dem Hauptsatze eintritt, so heißt der Canon ein enger (Canone al sospiro), im andern Falle ein weiter. Geschieht die Anfertigung in der Niederschreibung partiturmäßig, so heißt der Canon ein offener (Canon apertus); geschieht sie aber in einer einzigen Stimme nur, mit beigefügter Anweisung (die vorzugsweise Canon, Regel, Richtschnur genannt wird), wie viel Stimmen, zu welcher Zeit, und

in welchem Intervalle sie eintreten sollen, so heißt der Canon ein verschlossener (Canon clausus). Wird auch diese Anweisung, dieser Aufschluß über den eigentlichen Gebrauch der aufgezeichneten Stimme weggelassen, so heißt der Canon Räthselcanon (Canon aenigmaticus), weil die Verwendung, der Aufschluß, gleichsam errathen werden muß. Geht der Hauptsatz mit Eintritt einer neuen, zweiten, dritten, vierten ꝛc. Stimme immer auch in eine andere Tonart über, und wird die Wiederholung desselben so eingerichtet, daß er, nach solchen Modulationen, zuletzt doch wieder in seine ursprüngliche Tonart zurückkehrt, so entsteht der sogenannte Zirkelcanon (Canon per tonos). Ob dabei alle 24 Tonarten auf angegebene Weise durchlaufen werden, ist nicht geradezu nothwendig, aber doch in der Regel der Fall. Ist endlich bei Anfertigung eines Canons diejenige Einrichtung getroffen, daß die zweite Stimme der ersten in doppelt langen Noten folgt, so heißt der Canon ein vergrößerter, und umgekehrt ein verkleinerter, oder Canon in der Vergrößerung und in der Verkleinerung.

Welcher Art nun aber ein Canon beschaffen ist, immer kann er entweder rein oder auch begleitet mit anderen und zwar nicht canonischen Stimmen ausgeübt werden. Eine besondere Gattung der letzteren beruht auf der Benutzung einer Choralmelodie, die von einer zweiten Stimme canonisch beantwortet und von anderen frei begleitet wird.

Eng an den Canon oder die canonische Form an schließt sich die Fuge, deren Name schon, von dem lateinischen fuga — Flucht, ziemlich deutlich auch ihr Wesen bezeichnet. Sie ist gleichsam eine Flucht belebt und gedrängt mit einander dahinziehender Stimmen, die aber nur entstehen kann durch eine Art von canonischer Anordnung dieser Stimmen. Daher hieß vor Alters auch der eigentliche Canon eine fuga, und das was wir jetzt insbesondere eine Fuge nennen, blos

ein Satz ad fugam. Jede Stimme, welche in einer Fuge thätig ist, erscheint somit gleichsam als eine Person, und es vereinigen sich demnach in der Fuge anscheinlich so viele Personen, als sie verschiedene Stimmen zählt, zu einem Ganzen. Sie alle sind dann von einem Gedanken ergriffen, der sich der einen nach der andern bemächtigt. Eine von ihnen spricht diesen Gedanken zuerst und allein aus. Eine zweite fühlt sich angeregt, ihr zu folgen und den Gedanken, den Satz, der ersten zu wiederholen, während diese ihre Aeußerung fortsetzt, und so der Aeußerung der zweiten Stimme entgegentritt mit einem Gegensatze. Sind ihrer mehr Stimmen, z. B. vier vorhanden, so wird nun die dritte den Satz ergreifen, die beiden ersten werden mit einem Gegensatze dazu oder gegenüber treten, und da ist Nichts natürlicher und einheitsvoller, als daß die zweite Stimme gegen die dritte denselben Gegensatz aufstellt, den die erste vortrug, als der Satz in der zweiten Stimme erschien. Endlich wird die letzte Stimme den Satz ergreifen und die vorigen drei Stimmen, oder nach Umständen auch nur zwei von ihnen, werden sich zum Gegensatze vereinigen. So hat nun Ein Gedanke, den wir den Satz, das Subjekt, das Thema (Fugenthema) nennen, eine Stimme nach der andern ergriffen und den ganzen Verein der Stimmen durchdrungen. Während aber eine nach der andern ihn aussprach, blieben die vorangegangenen nicht antheillos, sondern hatten dem Hauptgedanken ihre Gegenäußerung, den Gegensatz zuzugesellen.

Ist das Thema alle an der Fuge theilnehmende Stimmen durchgegangen, so ist eine sogenannte Durchführung vollendet. Welche von den verschiedenen Stimmen den Hauptgedanken zuerst vorträgt, ist ganz gleich und dem Willen des Componisten überlassen; eben so, wie dieselben dann in der Durchführung auf einander folgen sollen. Die Anordnung dieser Folge heißt der Wiederschlag und die Antwort.

Nun ist es aber bei der längeren Fortführung einer Fuge weder möglich noch wünschenswerth, unaufhörlich das Thema oder den Hauptsatz in irgend einer Stimme walten zu lassen, sondern es treten zwischen die einzelnen Durchführungen auch noch andere Zwischensätze, in denen nicht jenes Thema erscheint, sondern entweder nur einzelne Motive desselben figurirt oder canonisch behandelt werden, oder der Gegensatz für sich allein weiter geht, vielleicht auch ein neuer Nebengedanke erscheint, der mit dem Thema in entfernter oder gar keiner Beziehung steht.

Eine Monotonie und Bedeutungslosigkeit würde auch dadurch entstehen, wenn das Thema in allen Stimmen auf ein und denselben Tonstufen aufträte, und es geschieht daher, daß die Antwort des Subjekts in den verschiedenen Stimmen durch sogenannte Versetzungen häufig auf anderen Stufen, der Terz, Quinte ꝛc., erfolgt, wobei zur Unterscheidung dann das Original der Führer und jene Antwort in der Versetzung der Gefährte genannt wird. Die drittfolgende Stimme trägt wieder den Führer und die vierte den Gefährten oder das versetzte und vielleicht abgeänderte Thema vor. — Tritt der Gefährte oder die antwortende Stimme früher ein, als der Führer oder die erste Stimme schon das Thema vollendet hat, also wartet die zweite Stimme den vollen Ausspruch des Themas von der ersten Stimme nicht ab, ehe sie mit demselben Thema eintritt, so wird die Durchführung zu einer sogenannten Engführung, von der es nun in sofern verschiedene Grade geben kann, als der gleichsam übereilte Eintritt früher oder später zu geschehen im Stande ist. — Tritt der Gefährte mit doppelt langen Noten des ursprünglichen Themas auf, so ist dies eine Durchführung in der Vergrößerung, und umgekehrt eine Durchführung in der Verkleinerung.

Die Vollendung dieser äußeren Formen ist es indessen

für sich noch nicht, welche der Fuge den eigentlichen Werth verleiht, sondern das geistige Leben, das in ihr, in ihrem Ganzen sowohl als in ihren einzelnen Theilen und Stimmen, waltet und athmet. Um dieses Umstandes willen hat man sich denn hie und da auch schon manche Abweichungen von der ursprünglichen Regel eines Fugensatzes erlaubt, und dadurch Veranlassung gegeben, daß man die Fugen eintheilt in freie und strenge. Strenge Fugen nämlich nennt man solche, in denen das Thema nirgends willkührlich geändert, der Gegensatz stetig beibehalten, die Zwischensätze aus dem Thema oder Gegensatze unmittelbar entwickelt, wenigstens eine oder ein Paar Engführungen, mehrere andere kunstreiche Darstellungen des Themas, canonische Durchführungen einzelner Motive in den Zwischensätzen und eine gewisse Fülle der Ausarbeitung aufgewendet worden sind; und freie Fugen dann solche, in denen alles Dies weniger der Fall ist, oder auch in denen der Lauf der Fuge durch fremde, eingemischte Sätze abgebrochen wird, so daß Fugirtes und Nichtfugirtes mit einander wechselt.

Hiernächst wird die Fuge noch eingetheilt, einmal in Hinsicht ihrer Stimmenzahl in zwei-, drei-, vier- und noch mehrstimmige. Am gewöhnlichsten ist die vierstimmige Fuge. Hinsichtlich der Stimmenwahl unterscheidet man dann auch Sing- und Instrumentalfugen, und unter letzteren insbesondere wieder Orchester-, Quartett-, Orgel- und noch andere instrumentalisch eigenthümliche Fugen. Vereinigt sich mit der Singfuge ein Orchester oder wenigstens irgend ein Instrument, so wird drittens eine Eintheilung nöthig in eine reine und eine begleitete Fuge. Viertens ergiebt auch das Thema oder Subjekt selbst noch eine besondere Unterscheidung, je nach seiner Anzahl nämlich: ist nur ein Hauptthema aufgestellt und in der ganzen Durchführung festgehalten, so ist die Fuge eine einfache, treten aber zwei

solche Themas oder Subjekte in verschiedenen Stimmen gegen einander und dergestalt zwar, daß sie die ganze Durchführung hindurch auch fortwirken, so entsteht eine Doppelfuge, in gleicher Weise bei drei Subjekten eine Tripelfuge u. s. w. Und früher endlich unterschied man sogar noch periodische und canonische, dann Secunden-, Terzen-, Quarten-, Quinten- ꝛc. Fugen, je nachdem das Thema in den Folgestimmen in diesem oder jenem Intervall eintritt; doch ist man neuerer Zeit von solchen gar zu großen Subtilitäten abgekommen.

§. 9.

Fortsetzung.

Stellte ich die Fuge dar als gewissermaßen einen musikalischen Dialog von zwei und mehr Personen über irgend einen oder mehr Hauptgedanken, so bildet sie, als sie in sofern schon ein gewisses dramatisches Element in sich aufnimmt, unzweifelhaft auch den passendsten Uebergang zu den eigentlich dramatischen Tonformen, unter denen die Oper dann als vornehmstes Kunstwerk oben an steht; denn erscheint die Tonkunst auch in ihrer natürlichsten und wirksamsten Schöne, wenn sie im Gesange verschmilzt mit dem dichtenden und bestimmt bezeichnenden Wort, so muß sie ihre höchste Schönheit doch erst erreichen, wenn sie als lebende Kunst ein sinniges Band wirft um zugleich beide ihre Schwestern, die Poesie und Mimik, und dazu, zu diesem Verschwimmen der drei Künste des Lebens in einander, giebt die einzige und höchste Möglichkeit nur die Oper, welche ist ein Drama mit Gesang und Instrumentenspiel, in dem Alles, Inhalt und Form, Rede und Spiel, in seiner höchsten Idealität erscheint, und in welchem daher auch alle solche Stoffe versinnlicht werden können, die dem strengen Drama sich entziehen, eben deshalb aber in der ätherischen Sprache der Musik mächtiger ergreifen als Alles:

ein Drama, ein dramatisches Spiel, in dem die Reflexion des Menschen über sich selbst, über die innersten Motive seines Thuns und Treibens und über jenes wahrgenommene höhere Walten, das, aus dem tiefen Hintergrunde aller Verkettung der Dinge hervorleuchtend, die Wörter Vorsehung, Fügung, Schicksal ꝛc. alle nur unvollkommen bezeichnen, sich bethätigt; aber auf eine idealische, ätherische Weise auch, indem der Mensch hier ganz aus seiner Wirklichkeit heraustritt und, reinstes Kunstbild, gewissermaßen selbst zum Ideal wird. Die Stoffe nämlich, welche die Oper versinnlicht, sind vornehmlich romantische Zauberstoffe, Feenmährchen, idyllische und romantische Bilder, deren Innerstes erst durch die Musik vollkommen lebendig wird. Historische und heroische Stoffe können nur dann in der Oper ansprechen, wenn sie aus dem Zartesten und Tiefsten der menschlichen Empfindung geschöpft sind, und mehr mit der Fantasie als mit dem Verstande erfaßt werden müssen.

Die Oper ist eine Epopöe, die mit all' ihrer Pracht und mit all' ihrem Wunderbaren aufs Theater gebracht wird. Alles ist darin Betrug, aber Alles stimmt auch zusammen, und diese Uebereinstimmung gerade macht die Wahrheit darin aus. Die Musik hebt dann noch den Reiz des Wunderbaren, und das Wunderbare wieder die Wahrscheinlichkeit der Musik. In einer neuen Welt befindet man sich, und es ist die Natur der Bezauberung, sichtbar beseelt durch eine Menge Wesen, deren Wille ihr Gesetz ist. Sobald die strenge Wahrheit sich dieses Theaters bemächtigen will, verändert sie auch das ganze System, und wenn sie von dem Wunderbaren, das sie zerstört, nur einige Züge beibehalten wollte, so fiele Uebereinstimmung und die ganze Illusion weg. Das Wunderbare aber und die Liebe zu ihm sind der eigentliche Boden, auf dem die Oper gedeiht; das Seltsame, Geheimnißvolle ist ihre Mutter, und hat sie auch mütterlich genährt und herangezo-

gen bis heute. Daher ist denn auch der vornehmste Zug in dem Charakter der Opernmusik immer das Romantische. Um dieses muß alles übrige Charakteristische und Besondere sich runden und abschließen, wie in einem Zirkel, der aber nicht größer ist und seyn darf, als daß unser geistiges Auge auch seine ganze Fläche auf einmal und mit einem Blicke zu übersehen und zu erfassen vermag. Die mancherleien Figuren und Charaktere, die in dem Drama wirken, durch die Verknüpfung der Handlung und der dadurch herbeigeführten verschiedenen Situationen noch tausendmal verschiedener gemacht, bringen die größtmöglichste Mannigfaltigkeit zu Wege, die sich darstellt in allen den kleineren einzelnen Musikstücken, als Arie, Recitativ, Duo, Terzett, Chor u. s. w.; doch muß stets auch eine bestimmte Einheit noch darin und darunter herrschen, sonst ist aller Erfolg ein falscher. Und wie die Oper spielend, als ein Spiel, ein ganzes Menschenleben oder doch die Hauptepochen daraus umfaßt in ihrem kleinen Rahmen, so muß alles Spiel darin auch schnell vorübergehen und das eigentlich Charakteristische, was auch der Dichtung selbst wieder ihre hauptsächlichste Form und Farbe giebt, ob komisch (Opera buffa) oder ernst (Opera seria), am vornehmsten daraus hervorstechen, doch keins auch zu viel, denn die Oper ist weder ein Trauerspiel noch ein Lustspiel, ist vielmehr ein lyrisches Drama, das erst durch den musikalischen Ausdruck seine volle Wirkung erreicht. Alles Objektive fällt in der Oper weg, oder wird nur leicht und kurz angedeutet; sie ist durchaus subjectiver Gefühlsausdruck, und wo dieser, eben weil die Entwickelung seiner Ursache fehlt, zu schroff sich in den verschiedenen Momenten und Situationen einander gegenüber tritt, hat die Musik den Uebergang zu bilden, ohne übrigens selbst eine Handlung malen oder an deren Gestaltung Theil nehmen zu wollen. Der Verstand wird genug schon beschäftigt durch die Thätigkeit des Gefühls, und diese

auf- und anzuregen, ist allein Aufgabe der Oper. Daher ihr großer Sinnenreiz und doch so kühne Seelentiefe. Uebrigens durch die anmuthig umgaukelten, frisch in erhöhete Thätigkeit gesetzten und zauberisch unterhaltenen Sinne soll dem Geiste auch auf eine geistreich erhebende Weise irgend eine Lebenswahrheit so lieb in der Oper gemacht werden, daß der Wille sich gern dafür erklärt. Deshalb will der Tondichter hier auch nicht gelehrt thun und vielleicht eine Masse contrapunktischer Künste und Kenntnisse zur Schau stellen. Größte Mannigfaltigkeit, aber auch festeste Einheit, größte Kunstmäßigkeit, aber auch höchste Natürlichkeit sind die Grundregeln des dramatischen Satzes, denn hier ist ja das Leben selbst, die reinste Natur der Darstellung Aufgabe. Wie ein mächtiger, aber auch freundlicher Geist schwebt über der Oper der Genius des Tondichters; er hat ihre Stoffe alle erfaßt mit Liebe, ist bis auf die tiefsten Gründe ihres Gegenstandes gedrungen, aber meist nicht darin versenkt geblieben.

Erregend für den Geist und erregend für die Sinne will und muß eine Opernmusik zugleich seyn, doch auch ergreifend für die Masse und klar und durchsichtig für das Volk, das einem künstlerischen Genius in seinem kühnen Fluge zu folgen nicht im Stande ist, sondern nur von ihm gebracht haben will, was er in seiner hehren Geisterwelt Nährendes, Erfreuliches und Erquickliches für es fand. Darum darf in der Oper Nichts zu viel, ja nicht einmal Etwas in seiner ganzen Vollständigkeit gegeben werden, ausgenommen die Wahrheit im Ausdrucke und das Durchdringende seiner Elemente. Wer die verschiedenen Charaktere in der Oper nicht blos in ihren Hauptzügen hinwirft, sondern Alles an ihnen geben und schildern will; wer die Handlung nicht schnell vorübergehen lassen und wie in einem schnell beleuchteten Panorama sie dem innern Seelenauge vorführen, vielmehr sie in der ganzen Breite und in all' den eckigen Zerrungen der Wirklichkeit aus-

dehnen, wie die Gefühle, welche ihre Vorstellung erregt, in der ganzen Fülle und Lebendigkeit ihrer Lebenskraft ausdrücken und sie ergreifen lassen will, wird niemals etwas Rechtes, etwas Dauerndes im Bereich der Oper zu Tage fördern. Solche Zeichnung gehört in den Concertsaal, nicht auf die Bühne. In der Oper ist Alles Energie und Enthusiasmus, aber auch überall Wechsel und ewig bewegtes Leben.

Hat die Oper nur einen kleinen Umfang und greift sie ihren Inhalt blos aus dem gewöhnlichen Leben auf, verarbeitet denselben dazu noch blos auf eine leichte gefällige Art, zeichnet keine hohe, erhabene, sondern nur leicht faßliche und nicht selten zu findende Charaktere, bewegt sie sich also blos in einer aus dem Leben selbst genommenen, nur dichterisch ausgeschmückten Sphäre, und entsagt mit Fleiß demnach dem erhabenen Ideale, ohne daß sie die Idee der Veredlung selbst geradehin aufgeben müßte, so nennt man sie, zur Unterscheidung von der eigentlichen und großen Oper, Operette. Demnach ist diese ebenfalls ein dramatisch-musikalisches Kunstwerk, wie die eigentliche Oper, nur — und zwar der Dichtung wie der Musik nach — allgemeiner volksthümlich, wesentlich bürgerlicher, und ländlicher dem Gehalte nach, daher auch leicht, gefällig, freundlich, naiv, ja sogar fein oder derb komisch, wenigstens an das Komische anstreifend und stets dem Lebenslustigen ergeben. Um deswillen hat man häufig auch die Opera buffa, die komische Oper, in diese Abtheilung der dramatischen Musik, der Operette, übertragen, und da sie wirklich auch und aus ganz natürlichen Gründen das Komische weit mehr bedarf als die ernste Oper (Opera seria), so hat diese Annahme Mancherlei für sich. Doch Diejenigen irren, welche den Unterschied zwischen der großen oder eigentlichen Oper und der kleinen Operettte dahin bestimmen wollen, daß in jener niemals das Gespräch eintreten, Nichts gesprochen werden dürfe, in dieser hingegen der reci-

tirende oder gesprochene Dialog mit der Musik abwechsele. Solcher Wechsel kann in der großartigsten Oper eben sowohl stattfinden als in der kleinsten unbedeutendsten Operette, obschon allerdings wir unter dem Ausdrucke große Oper in specie auch wohl eine durchcomponirte, eine solche Oper verstehen, in welcher kein Wort gesprochen, sondern Alles gesungen wird, auch der Dialog.

Gehört aber zur Operette noch weit mehr als zur großen Oper und zwar ein Komisches, welches aus dem Leben selbst, wenn auch mit dichterischer Ausschmückung, gegriffen ist, so folgt, daß die Operette auch weit mehr denn die große Oper ein Kind ihrer Zeit ist und ihrer Zeit ganz besonders angehört, desgleichen dem Volke, in und unter welchem sie entstand; denn das Komische irgend einer Zeit und irgend eines Volkes kann unmöglich auch dasselbe Komische einer andern Zeit und eines andern Volkes seyn. So wie das Leben selbst und die Ansichten desselben der Veränderung unterworfen sind, eben so gut ist auch das, was komisch empfunden wird, veränderlich; ja in ein und derselben Zeit, unter ein und demselben Volke erscheint oft genug einem Theile etwas komisch, was ein anderer Theil fad, abgeschmackt, widerlich findet. Es kommt dabei auf den Standpunkt der Bildung, ja auf den bürgerlichen Stand sehr Viel an, und Jedermann weiß, daß es sogar eine Localkomik giebt, die nirgend anders so wirken kann als in ihrer Stadt, aus deren Eigenthümlichkeiten sie hervorging. Und auch diese Komik gehört der Operette an, die demnach immer nur das zeitlich und örtlich Komische an sich trägt, und in ihrer Construktion nur die lyrischen Ergüsse durch Musik, allen Dialog aber durch die wirkliche Rede ausdrückt, im Uebrigen aber eben so genau den Gesetzen der dramatischen Composition folgt als die eigentliche und große Oper.

Eine noch mehr untergeordnete Gattung des Schauspiels

mit Gesang und Instrumentenspiel, oder minder höhere Art und Form der theatralischen Tondichtung bilden das Liederspiel und Vaudeville, die sich von jener kleinen Oper oder Operette hauptsächlich nur dadurch unterscheiden, daß alle darin vorkommenden und mit der dargestellten Handlung verwebten Gesangstücke meist aus Liedern bestehen, die entweder dem Publikum schon bekannt sind, oder von dem Tonsetzer neu bearbeitet und mit einer dem Liede angemessenen einfachen Instrumentalbegleitung versehen werden. Und in diesem Punkte sind sich Liederspiel und Vaudeville auch vollkommen gleich: Liederspiel ist das deutsche Vaudeville und Vaudeville das französische Liederspiel, und der Vergleich ist richtig in allen seinen Theilen. Zwar ist der innerste Lebenspuls des Vaudeville's Witz und Laune, bis zur Satyre, und zielt auch des Liederspiels vornehmstes Streben ebenfalls dahin, so ist dieser Charakter seiner Lieder doch nicht nothwendige Bedingung, wie bei dem Vaudeville; allein der Grund davon liegt lediglich in dem Charakter der beiden Nationen, denen diese beiden Arten von Tonwerken als besonderes Eigenthum angehören. Wir Deutschen haben nicht, wie die Franzosen, viele witzige und satyrische Lieder, die allgemein gesungen und sentirt werden; das innere Leben, welches aus unseren Volks- und Nationalliedern athmet, ist vorzüglich Liebe, Muth und Wein, und so haben denn auch unsere Liederspiele mehr nur den Charakter des Sentimentalen und Naiven, als des wirklich Ergötzlichen und witzigen Spaßes, welches die Elemente des französischen Vaudevilles sind. Das Liederspiel tritt zudem den Ueberbietungen in der Künstlichkeit und der pomphaften Eleganz des Opernstyls entgegen, und will, indem es den Geist auf das eigentlich Nationale in der Kunst und die innerste Tendenz des deutschen Charakters zurückführt, die Unnatur jener Ausartungen in ihren grellsten Farben hervorheben; das Vaudeville

aber tritt neben den Glanz der großen Oper und das Wohlgefallen an demselben, indem es den Beweis führt von der angebornen Liebe des Franzosen zu solchem blendenden Prunk. Liederspiel und Vaudeville — beide sind Ausdrücke unsers eignen Ichs, wahre Hohlspiegel des nationalen Bodens, auf dem sie gewachsen; aber die Wirkung ihrer Bilder ist verschieden, negativ und positiv. Liederspiel und Vaudeville sind Anhaltspunkte der Exegese unsrer Geschmacksrichtung; nur tritt jenes verneinend, dieses bejahend auf.

Wie der Entreact ist auch das Intermezzo, allgemeinhin angeschaut, ein Zwischenspiel, das zwischen den Akten einer größeren Oper oder eines Schauspiels aufgeführt wird; allein es besteht noch der namhafte Unterschied zwischen beiden, daß der Entreact ein bloßes Instrumentalmusikstück, das Intermezzo dagegen ein kleines komisches Singspiel ist. Ehemals wurden diese Art kleiner Singspiele, welche besonders in Italien zu Hause sind und daher auch ihren Namen haben, von zwei Personen gespielt und abgesungen, und von den Componisten gerade so behandelt wie die **Opera buffa**, d. h. man findet darin einfache und accompagnirte Recitative, Arien und Duette, die mit der Oper selbst, zwischen deren Akten sie gesungen werden, in gar keiner Verbindung stehen und zu stehen brauchen, aber ihres ächt komischen Charakters wegen dem Erfindungsgeiste der Welschen dennoch alle Ehre machen, wenn auch die Kritik im Grunde keine großen Ansprüche daran machen darf. Neuerer Zeit indeß besitzen wir auch Intermezzi für blos eine Stimme oder Person, und ein wesentliches Erforderniß ist dann immer das Recitativ. Daher die Thatsache, daß wir Deutsche so wenige, ja fast gar keine eigentlichen Intermezzi besitzen. Nicht allein daß die deutsche Sprache sich nicht so gut als die italienische zu einem wahrhaft musikalischen Recitativ eignet, sondern auch die meisten deutschen

Sänger, und namentlich die komischen, welche die eigentlichen Intermezzi-Sänger seyn müssen, verstehen selten so gut als die italienischen Buffonisten ein Recitativ vorzutragen.

§. 10.

Fortsetzung.

Eine besondere Gattung von dramatischer Darstellung bildet auch das Oratorium. Es ist dies nämlich ein lyrisches Drama, dessen Textinhalt auf Religion Bezug hat; es ist ein geistlich-lyrisches Drama, dem, um zu einer Art geistlicher Oper zu werden, Nichts mangelt, als die versinnlichende, sichtbare Darstellung der Gestalten. Die Oper ist ihrem Aeußern nach der Verein jener drei Künste des Lebens: Poesie, Mimik und Musik; von dem Oratorium wird nur die mittlere ausgeschlossen, im Uebrigen aber behält es Alles, was zum Drama gehört, und was es daher, seiner inneren Natur nach, auch zu einem solchen erhebt: den Wechsel verschiedener Charaktere, das Mittheilen gegenseitiger Gefühle, das Leben des Einen für den Andern, das Streben Aller zwar nach ein und demselben Ziele, und dennoch endlich auch das Vermischen verschiedener Interessen. Weniger noch als die Oper kann daher das Oratorium ein vollkommenes, seine Charaktere aus dem innersten Grunde mit folgerechter Genauigkeit entwickelndes Drama seyn, vielmehr ist Alles nur Gefühl, durch die innere Vorstellung von Handlungen erweckt, was die verschiedenen Persönlichkeiten aussprechen, aber fehlen dürfen diese, mit ihrem Suchen nach dem Lebensglücke auf verschiedenen Pfaden, und mit ihrem Kampfe um eines Zweckes willen, daß die eine Parthie siege oder falle, gleichwohl nicht, und dann muß auch noch, ungeachtet alle Theatervorstellung fehlt, in dem Aufeinanderfolgen der verschiedenen Gefühlssituationen ein gewisser Faden der Geschichte klar werden, an welchen sich Alles anknüpft. Deshalb müssen die

einzelnen Charaktere, sowohl in Wort als Ton, so bestimmt und energisch hervortretend als nur immer möglich gezeichnet werden, und dürfen durchaus nicht zusammenfließen; dann auch muß in der Verbindung der verschiedenen Gefühlssituationen eine gewisse Nöthigung statt finden, damit der Hörer leicht begreift und folgen kann. Lang ausgesponnene Gleichnisse und Betrachtungen gehören nicht in ein Oratorium, das überall Maaß hält in seinen poetischen Bildern. Sein Charakter ist reiner als irgend eines andern Tonwerks im Fache der Vocalmusik. Darum darf auch die Kunst sich hier mehr Rechte erlauben, als in der sinnverwandten Oper, ohne daß damit ausgesagt seyn soll, das Oratorium sey der eigentliche Wahlplatz contrapunktischer Künste: es ist ein Abbild frommer Familienscenen, in denen aber die Glieder sich scheiden durch bestimmter abgeschlossene Persönlichkeiten, eine Massewirkung verschiedener Individualitäten. Darum findet auch die ausgeführte Arie hier weniger noch als in der Oper einen geschickten Platz, wo das Einzelne zwar im Zusammenhange mit dem Ganzen, doch auch als Einzelnes für sich kämpft. Das Oratorium ist ein Drama im Kirchenstyle, eine Oper in der Kirche, und entblößt sich daher alles dessen, was die Heiligkeit und Würde dieser beleidigen könnte, auf der andern Seite jedoch auch behaltend, was seinem Charakter als Drama gehört, und aneignend, was es der Würde und Hoheit der Kirche näher rückt, nämlich das rein Lyrische. Sonach ist das Oratorium kein Spiel mehr wie die Oper, und wirkt weniger auf die Sinne, als nur auf die Empfindung. Der Glanz, den es noch hat, wird hauptsächlich nur verbreitet durch die Erhabenheit der Idee, die sich in der Masse ausspricht und an eine Unendlichkeit lehnt. Darum geben biblische Begebenheiten ihm den fruchtbarsten Stoff. In dem Oratorium soll Alles erhaben, feierlich, würdevoll, groß seyn. Alle männliche Schönheit kommt hier zum Aus-

druck, und die weibliche tritt nur mildernd noch hinzu. Daher weicht aus dem Oratorium auch jede blos sinnlich reizende Verzierung, wie sie in der Oper oft vorkommen muß, um ihres Sinnlichen willen, und streben alle Mittel nur hin nach der Wahrheit und Bestimmtheit und Kraft des Ausdrucks. Nicht die Bravourarie, sondern blos das Arioso, nicht das große Recitativ, sondern nur das Recitando gehören dem Oratorium an, das seine hauptsächlichste Wirkung dann übt in den Chören und Ensemblestücken. Neben der Oper und Sinfonie ist das Oratorium die erhabenste und collossalste Gattung höherer Tondichtung, deren Massenhaftigkeit zugleich massewirkend wird, und in Wahrheit ist zu bedauern, daß man im Allgemeinen ihren Boden so wenig pflegt.

Auch in der Cantate vereinigt sich das lyrische und dramatische Element. Ihre Grundwesenheit ist die Lyrik, aber von jeder anderen lyrischen Dichtung unterscheidet sie sich doch schon dadurch, daß in ihr mehrfache, sowohl ihrer Stärke als der Art nach verschiedene Empfindungen abwechseln, und dadurch der Componist Gelegenheit hat, eine große Mannigfaltigkeit in Rhythmus und Melodie zu entwickeln. Die Cantate ist aus einer Stimmung hervorgegangen, das unterscheidet sie hauptsächlich von dem Charakter des Oratoriums; aber dennoch besteht sie aus verschiedenen Theilen oder Persönlichkeiten, und in jedem dieser Theile drückt sich ein besonderes Gefühl aus, so daß sie gleichsam einem aus mehreren lyrischen Gedichten zusammengesetzten größeren Ganzen ähnlich sieht. Sie ist gewissermaßen ein kleines Oratorium, und ihrer äußeren musikalischen Gestaltung nach auch ziemlich ganz so eingerichtet, nur von geringerem Umfange, aber in ihrem Innern auch ohne jenen Kampf mit unter sich verschiedenen Kräften nach einem Ziele, und ohne jene verschiedene Interessen oder handelnde Individualitäten, wodurch sich dieses, das Oratorium, hauptsächlich charakterisirt. Die Cantate kann

auch der Ode sehr ähnlich seyn, aber nimmt mehr Rücksicht auf die musikalischen Interessen, und strebt deshalb nach einem größeren und lebensvolleren Wechsel der Empfindungen. Immer drängt sich das lyrische Element vor in seiner Wirksamkeit und wird gleichsam nur umspielt von dem Dramatischen, das der Tonsetzer übrigens besonders festhält in seiner Stimmführung und in der Eintheilung der einzelnen Sätze in Recitative, Arien und Chöre. Das Ensemblestück, Duett, Terzett, Quartett ꝛc., kommt vor, aber spielt eine minder wichtige Rolle als in dem Oratorium. Dazu sind die Charaktere nicht geschieden genug nach einer innern Entfernung.

Daß die Cantate eine religiöse sey, d. h. ihr Textinhalt an eine biblische Begebenheit sich lehne, ist nicht durchaus nothwendig: wir haben auch weltliche und unter diesen wieder ganz verschiedene, namentlich Gelegenheitscantaten, je nachdem die Handlung beschaffen ist, und in Bezug worauf, wozu und wo sie vorgeht. So bestehen z. B. Frühlings-, Hochzeits-, Ostern- und noch manche andere Cantaten. Immer aber ist ihr Styl ein männlich ernster, eindringlicher; alles Spiel mit blos schönen Formen erreicht hier eben so wenig seinen Zweck als in dem Oratorium. Das Sentimentale darf daher niemals süßlich werden, aber auch niemals in sich selbst sich verlieren. Die Cantate will rühren und ergreifen zugleich; sie will für den Gegenstand stimmen, den sie darstellt, aber immer auch auf eine ernste Weise, denn nur von dieser Seite her faßt sie jenen auf als ihr Objekt.

§. 11.

Fortsetzung.

Kommen wir jetzt zu der rein kirchlichen Musik, und zwar zunächst zu der Messe. Wenn nämlich bei einer gottesdienstlichen Feier nach der Predigt das heilige Abendmahl

ausgetheilt werden soll, so ist es in der römisch-katholischen Kirche üblich, diejenigen, welche für dasmal nicht Theil an der Handlung nehmen wollen, von Seiten des Geistlichen mit dem Zuruf zu entlassen: „Ite! missa est," nämlich concio (geht, die Versammlung ist entlassen), und daher kam es nun, daß man in der lateinischen Kirche unter Missa, italienisch Messa und deutsch Messe, zuerst die ganze Abendmahlshandlung verstand. Nachher aber bezeichnete man damit das bei der Haltung des Abendmahls gebräuchliche Officium oder Gebet vor dem Altare, und endlich auch die Einsegnung des Brods ꝛc. ꝛc. Dies ist die eigentliche Bedeutung von Messe, denn Hochamt wird jene feierliche Handlung erst genannt, wenn Musik damit verbunden ist, und so hat der Musiker unter Messe zu verstehen: die musikalische Composition der während des katholischen Hochamts oder während der eigentlichen kirchlichen Messe zu singenden Worte. Diese Messe selbst besteht aus drei Theilen: dem Offertorium, der Einsegnung und der Sumtion. Von dem ersteren soll unten kurz insbesondere die Rede seyn. Die Musik besteht nach Angabe der Textesworte aus folgenden Theilen: 1) dem Kyrie eleison, Christe eleison; 2) dem Gloria in excelsis Deo, wozu noch einige Anrufungen kommen, als: Laudamus te etc., Gratias agimus Tibi etc., Domine Deus rex coelestis etc., Qui tollis peccata etc., Cum sancto spiritu; 3) dem Credo oder dem apostolischen Glaubensbekenntniß; 4) dem Sanctus und Osianna; 5) dem Benedictus, und 6) dem Agnus Dei nebst dem Dona nobis pacem.

Man sieht, daß die einzelnen Bestandtheile dieses Textes durch den Gang, welchen der Cultus der Messe nimmt, bestimmt sind, und daß der Inhalt aus Anrufungen und Zwischengesängen der Gemeinde besteht. Die Aufgabe daher, diesen Text ordentlich zu componiren, zu einer zusammenhängen-

den musikalischen Composition zu bilden, und doch so, daß die einzelnen Theile auch ihren eigenthümlichen Charakter behalten, ja eigentlich noch erhöhen, ist nicht so sehr leicht und in der That auch nur sehr selten erst vollkommen gelöst worden.

Das **Kyrie** läßt, um seines unbestimmten Charakters willen, der Fantasie des Componisten auch den weitesten Spielraum; und wir finden es daher bald lang ausgesponnen, bald kurz gehalten, als Chorsatz oder mit figurirten Solis, im feierlichen Andante oder lustigen Allegro, mit fröhlichem Trompetengeschmetter, oder als kunstreiche Combination canonisch ausgearbeitet und in die strenge Form der Fuge geschmiedet.

Das **Gloria** ist immer, seiner Idee nach, als imposanter Chor gearbeitet, und es macht als solcher auch stets einen großen Effekt. Bei dem **Kyrie** hat die Gemeinde gekniet; bei dem **Gloria** erhebt sich Alles, als wollten Alle auch das „Ehre sey Gott" 2c. zu den Wolken tragen.

Das **Credo** trifft man wieder verschieden bearbeitet; in großen Messen jedoch theilt es sich in der Regel in noch andere Tonstücke: nach einer, meist pomphaft eintretenden, Introduktion folgt das fromme und fast choralmäßig gehaltene **Incarnatus**, dann das **Crucifixus**, dessen Charakter sich durch Anklänge an Melancholie und fromme Schwärmerei auszeichnet, und endlich das freudevolle **Resurrexit**, das gewöhnlich den harmonischen Glanz und den überraschenden Tonschimmer der Einleitung wieder aufnimmt. Alles „glaubt", schwört Glauben dem Herrn.

Das **Sanctus** erfordert stets eine würdige, feierliche, so recht fromme Haltung. „Heilig ist Gott!" — welch' schöner, großer, erhabener Gedanke, aber wie einfach auch! — und duldet daher keinen sonderlichen Prunk, doch als Gemeingut des Volkes will er auch im Chore gesungen werden, und zwar in einfach frommer Weise.

Das **Benedictus** ist meist als Soloparthie oder auch als Ensemblestück behandelt, und das **Agnus Dei** endlich nebst dem **Dona nobis pacem** wieder als Chor, in welchem das Volk erfleht den himmlischen Frieden.

Nach den Graden der Feierlichkeit einer Messe und der dabei ministrirenden Personen wird dieselbe eingetheilt in eine hohe oder große und niedere Messe. Jene heißt in der Musik **Missa solemnis**, auch deutsch wohl solenne Messe. Auch sind die Messen nach den Festen und Veranlassungen verschieden, an und aus welchen sie gehalten werden: z. B. die Messen der Heiligen, und die Heiligegeist-Messe, welche bei einer feierlichen Wahl oder Versammlung der Geistlichen gehalten, und bei welcher der Gesang **Veni creator spiritus** angestimmt wird als ein Flehen um Erleuchtung.

Eine ganz besondere Gattung von Messe ist die sogenannte Seelen- oder Todtenmesse, die **Missa pro defunctis**, die nach ihren Anfangsworten „**Requiem aeternam dona eis**“ etc. in der Musik gewöhnlicher kurzweg Requiem genannt wird. Wie bei der gewöhnlichen Messe, so ergiebt sich auch bei ihr die besondere und unterscheidende Behandlung der einzelnen Theile, mit Festhaltung des Hauptcharakters, aus deren Textinhalte. Dieser Text, und demnach auch die ganze Composition, besteht aus fünf Haupttheilen: dem eigentlichen **Requiem**, dem **Dies irae**, dem **Domine**, dem **Sanctus** und dem **Agnus Dei**.

Das **Requiem** ist ein Gebet: „Gott schenke (dem, der) Todten den ewigen Frieden.“ — Das **Dies irae** ist eine Betrachtung des jüngsten Gerichts: „ein Tag wird kommen, der die Welt in Asche verwandelt. Wie fürchterlich wird er seyn! Wie werde ich da bestehen vor Gericht? Schone meiner an jenem Tage, o Herr! Schone auch anderer Frommen“ ꝛc. — Das **Domine** ist wieder ein Gebet für die Verstor-

benen. — Das **Sanctus** ein Ausruf: „Heilig ist Gott! Hosianna ihm! Gebenedeiet sey, der da kommt im Namen des Herrn!“ — Und das **Agnus Dei** ist das Gebet: „Lamm Gottes! gieb ihm (ihr, ihnen) ewigen Frieden, im Kreise deiner Auserwählten.“

Eine Schwierigkeit für die Composition liegt darin, daß diese fünf Sätze in gar keinem innern Zusammenhange mit einander stehen; wie zusammengewürfelt liegen sie gleichsam neben einander. Das läßt sehr schwer eine genügende Einheit in das Ganze bringen. Da indeß bei kirchlicher oder vielmehr gottesdienstlicher Aufführung die einzelnen Sätze immer mit priesterlicher Funktion des Cultus in den Zwischenräumen unterbrochen werden, so fühlt man diesen Mangel nicht so sehr, und um so weniger, wenn die einzelnen Sätze wahrhaft kunstschön und ausdrucksvoll behandelt worden sind, wozu ihr Inhalt in der That nicht wenig begeistern kann.

Das schon erwähnte Offertorium ist das zwischen dem **Credo** und **Sanctus** der Messe eingeschaltete Musikstück, welches, als eine den Moment der Verwandlung vorbereitende Antiphone, stets in einem still feierlichen, frommen, demuthsvollen, ernsten, anbetenden Charakter gehalten wird oder doch werden sollte. Das römische Direktorium hat dazu für alle Sonn- und Festtage bestimmte Texte, Psalmen, Hymnen ꝛc., vorgeschrieben, allein die Componisten weichen häufig davon ab, und benennen nun ihre Offertorien verschieden nach den Anfangsworten des Textes, zu dessen Schlusse sie übrigens am geschicktesten solche Worte wählen, deren Sinn einen sanften Ausdruck erheischt, um dadurch die nachfolgende Verkündigung des Wortes Gottes im betreffenden Evangelium und die Heiligkeit der Composition dem Gemüthe der Gläubigen noch eindringlicher zu machen.

Aehnlich dem Offertorium ist das **Graduale**, welches in

jeder Messe, nach abgesungener Epistel, zwischen dem Gloria und Credo eingelegt wird. Der Name soll daher stammen, weil ehedem der Diakon während demselben auf den Stufen (gradibus) des Lesepultes sich befand, oder die Stufen nach der Evangelienseite hinaufstieg. Die Charakteristik dieses Tonstücks wird durch die Worte bedingt, welche meistens einem Psalmen oder einer Hymne entnommen sind und eigentlich an jedem Sonn- und Festtage wechseln sollen; doch pflegt man sich an diese Regel nicht so streng zu halten, und man wählt einen Text de tempore, der alsdann für alle Funktionen paßt; nur Weihnachten, Ostern, Pfingsten und die Feste der heiligen Jungfrau machen eine Ausnahme davon, indem bei den drei ersten der Ruf „Alleluja!“ vorkommen muß, bei den letzteren aber eine wesentliche Verschiedenheit des Inhalts eintritt, je nachdem es das Fest der Geburt, Reinigung ꝛc. Mariä ist. Desgleichen sind bestimmte Psalmen für die heilige Charwoche, und specielle Hymnen zu Ehren der Apostel, Märtyrer, Evangelisten und anderer Kirchenfürsten festgesetzt. Ein Gradual kann demnach, wie es der Inhalt eben erheischt, bald ernst, bald feierlich, bald sanft, bald düster, bald majestätisch oder frohlockend gehalten, im fugirten, canonisch-imitatorischen, streng gebundenen, oder freien Style geschrieben, alla Capella, blos für Singstimmen, oder mit Instrumentalbegleitung gesetzt, als Arie, Duett oder choralmäßig angelegt und durchgeführt werden. Auch braucht das Gradual nicht besonders lange zu währen, weil inzwischen der Priester am Altare nur wenig Zeit fordernde Ceremonien zu verrichten hat; nur wenn ein Bischof oder infulirter Probst pontificirt, muß auch ein solennes, umfangreicheres Tonstück vorgetragen werden, indem alsdann die vorgeschriebenen Räucherungen, Insignien-Bekleidung eine längere Dauer erheischen. — Je nach den Anfangsworten des verschiedenen Textes führen die einzelnen Graduale's auch wohl noch besondere Namen, als

Salve Regina, Tantum ergo, Misericordias Domini u. ſ. w.

Das lateiniſche Wort lamentatio heißt Klage, Klaglied; daher hat man es denn auch in der Kunſt und Kirche als Namen eingeführt für die drei Abſchnitte der Klagelieder Jeremiä, welche in der katholiſchen Kirche an den letzten drei Tagen der Charwoche in dem erſten Nocturnus der Trauermeſſe in einem eigenen, zur Wehmuth ſtimmenden Tone abgeſungen werden. Die Art dieſer Abſingung iſt mit den Melodien verſchieden. In kleineren Kirchen, welche keine Chöre, Capellen ꝛc. haben, geſchieht ſie gewöhnlich abwechſelnd von einem Sopran und Tenor in den gewöhnlichen Kirchentönen (**Accentibus ecclesiasticis**) recitativiſch; größere Kirchen und zumal wenn ſie einen Chor beſitzen oder doch erlangen können, pflegen ſich hierin gern (weil es faſt Geſetz iſt) nach der päbſtlichen Capelle zu Rom zu richten, und dort ſind noch immer die Lamentationen von Pierluigi da Paleſtrina im geſetzlichen Gebrauch, dergeſtalt, daß am Mittwoch der Charwoche die 1588 gedruckte erſte Lamentation Paleſtrina's, am grünen Donnerſtage die erſte noch nicht gedruckte deſſelben, welche er 1587 componirte, am Charfreitage aber die erſte nicht gedruckte Lamentation von Allegri aufgeführt wird.

§. 12.

Fortſetzung.

Die heiligen Lieder und Religionsgeſänge, welche unter dem Namen Pſalme oder Salme vorkommen, ſind um ihres beſonderen Gebrauchs und ihrer beſonderen Einrichtung willen ſo geheißen.

Die Pſalme des alten Teſtaments nämlich werden auch jetzt noch häufig zum Texte einer und zumal kirchlichen Vocalcompoſition genommen, und da nach dem Texte ſich auch der Name der Compoſition richtet, ſo kommt es, daß wir auch

in der Musik Kunstwerke unter dem Namen Psalme finden. Dieselben gehören begreiflich alle der Kirchenmusik an, und ihre äußere Einrichtung modificirt sich stets nach der Form des Gedichtes selbst, die verschieden, ja sogar episch (Ps. 114) und dramatisch (Ps. 20 und 118) seyn kann. In früheren Zeiten gab es keinen Kirchencomponisten und Contrapunktisten, der sich nicht in der Composition von Psalmen und meist mit Glück versucht hätte. Man gab denselben dann in der Regel die Form von Cantaten oder Motetten, die immer aber den Namen Psalmen beibehielten. In neuerer Zeit findet man übrigens auch manches Kirchenmusikstück unter diesem Namen, das keinen eigentlichen Psalm aus der Bibel zum Texte hat, sondern nur eine auf Psalmenweise gedichtete Ode, wie namentlich Klopstock dergleichen Dichtungen viele mit Glück lieferte.

Der Choral ist ein religiöser Volksgesang, in welchem wir Alles wiederfinden, was wesentlich die eigentliche Volkspoesie, in musikalischer wie poetischer Hinsicht, das religiöse Lied charakterisirt: größte Einfachheit und Natürlichkeit, freieren Rhythmus und die ungeschmückteste Wahrheit im Ausdrucke, wobei mit jeder einzelnen Strophe sich auch die Hauptmelodie wiederholt. Langsam schreitet er einher in möglichster Dehnung seiner Sylben, und mit unerschütterlich gleichzeitiger Verbindung der beiden wesentlich zum Gesange gehörenden Dinge der Articulation und Accentuation. Der Choral ist der Gesang der Gemeinde beim Gottesdienst, und sein Zweck ist Erhebung der Gemüther. Andächtiger aber kann auch kein Volk sein Gebet zum Himmel senden als in einem schönen Chorale und in der engen, ja engsten Vereinigung von Poesie und Musik, welche ihm dieser gewährt. „**Omnia ad majorem Dei gloriam**“ trägt wie kein anderes Musikstück vornehmlich der Choral als charakteristisches Mal an seiner Stirne; aber was zur Ehre Gottes geschieht, muß

auch in Demuth und frommer Ergebung geschehen. Der Choral ist daher das unzweideutigste Glaubensbekenntniß eines Künstlers, und ich möchte ihn den Prüfstein seiner Gesinnung und seines Wandels nennen. Noch wenigstens hat Niemand einen wahrhaft guten Choral geschrieben, in dessen Seele nicht auch lebte ein glaubensstarker Muth, ein gotterfüllter Sinn.

Wird der Choral durchcomponirt, d. h. wird jeder seiner einzelnen Strophen auch eine eigene, dem Textinhalte besonders angemessene Melodie und Harmonie gegeben, was denn auch Veranlassung zur Bildung von ariosen Sätzen, Duetten, Trio's und anderen Ensemblestücken, Fugen ꝛc. geben kann, so entsteht jene schon sehr alte musikalische Compositionsform, welche wir Motette nennen. Doch kann zu solcher auch jedes andere Kirchenlied, als der eigentliche Choral, und jeder andere religiöse Text genommen werden; und dann haben wir auch Motetten in noch anderer Form. Es wird mit diesem Namen nämlich auch wohl jedweder blos einfach figurirte Choral oder andere harmonisch figurirt behandelte Kirchengesang belegt, und dann auch der blos von Singstimmen mit einer Fuge begleitete und durchgeführte Choral. Dabei trägt eine Stimme Strophe für Strophe den Choral vor, meist in breiten Noten, und die anderen Stimmen (mit oder ohne Instrumentalbegleitung) figuriren dagegen mit freien oder aus dem Cantus firmus, d. h. der einfachen Choralmelodie, entlehnten Motiven; oder fugiren sie ein frei gewähltes oder dem Cantus firmus angehöriges Thema zu einem Bibel- oder Liedervers; oder endlich nehmen sie eine Strophe des Chorals nach der andern, einfach oder verziert, als Fugenthema auf und führen jedes Thema besonders fugenmäßig gegen den fortgehenden Cantus firmus durch. Und endlich kann eine Motette auch noch die Form haben, daß der Singechor (mit oder ohne Instrumentalbegleitung) eine

Reihe an einanderhängender, auch wohl mit freien Sätzen verbundener, nicht aber gegen einander verarbeiteter Fugensätze durchführt. Welche von diesen vier verschiedenen Formen übrigens die Motette hat, immer bleibt sie ein Kirchenmusikstück und theilt daher alle Eigenschaften, welche wir an der Kirchenmusik und ihrem Style besonders auszeichnen. Nach Luther blieb die Motette besonders im Dienste der protestantischen Kirche, wo sie in einigen Gegenden gleichsam die Stelle der Messe vertritt, die Eigenthum der katholischen Kirche ist.

Eine noch ältere musikalische Dichtungsform als die Motette ist das Madrigal, das der specielle Vorläufer von unserer jetzigen Oper gewesen seyn soll, gleichwohl in äußerer Gestalt die meiste Aehnlichkeit hatte und hat mit der Motette. In poetischer Hinsicht ist es eine Art lyrischen Gedichts von kleinem Umfange, welches sich zum Ausdrucke artiger, sinnreicher Gedanken eignet, deren Inhalt meistens Liebe ist, und welches nicht unter vier, aber auch nicht leicht über sechszehn, gewöhnlich achtsylbige Verse mit freier Reimverbindung enthält. Und nach dieser Beschaffenheit des Gedichts richtet sich auch die Form der Composition. Dieselbe kann bald kleineren, bald größeren Umfang haben, einfach oder abwechselnd seyn, so daß nicht blos Chöre, sondern auch Recitativ und Cantilene darin vorkommen. Die ältesten Madrigale sind in der Regel blos recitativisch, doch in taktmäßiger Form; in der Folge aber erhielten dieselben ziemlich bestimmte Regeln, wie in der Dichtkunst hinsichtlich der Verszahl und Reime, so in der Musik hinsichtlich der verschiedenen kleineren eingeschobenen recitativen und ariosen Bearbeitungen, wurden gesangreicher und verwandelten sich endlich sogar in einen ausgebreiteten Fugenstyl.

Eine letzte Form kirchlicher Musik ist die Antiphonie. Ursprünglich bedeutet das Wort einen eigentlichen Gegen- oder

Wechselgesang, wie solcher schon im grauesten Alterthume bei den Hebräern, Griechen und anderen alten Völkern üblich war. Später, als solche Wechselgesänge auch in die christliche Kirche aufgenommen wurden, behielt man hier ebenfalls das Wort dafür bei, und so bezeichnen wir auch heutzutage noch damit den Wechselgesang, der in der katholischen Kirche und in einigen Gegenden auch in der protestantischen Kirche zwischen dem Geistlichen und der Gemeinde statt findet, und dergestalt abgesungen wird, daß der Prediger vor dem Altare zuerst irgend einen vorgeschriebenen Bibelvers in den gewöhnlichen Kirchentönen oder Kirchenaccenten (Accentibus ecclesiasticis) recitativisch vorträgt, und dann die Gemeinde oder ein dazu eigens bestimmter Chor in gleicher Weise mit „Halleluja" oder „Amen" oder auch einem anderen passenden und deshalb auch vorgeschriebenen Bibelverse darauf antwortet, z. B. Prediger: „Der Herr sey mit Euch," der Chor: „Und mit deinem Geiste." Bisweilen wird der Vortrag des Geistlichen auch insbesondere nur Antiphonie, und der des Chors oder der Gemeinde, als gewissermaßen Antwort, das Responsorium genannt. Das Buch, worin diese Wechselgesänge zwischen dem fungirenden Geistlichen und seiner Gemeinde besonders vorgeschrieben und verzeichnet worden sind, heißt das Antiphonarium. Es enthält dasselbe eigene Antiphonen für alle Sonn- und Festtage im Jahre.

§. 13.

Fortsetzung.

Endlich sey auch noch als einer ganz eigenen Kunstform der Vocalmusik des Melodrams gedacht, in welchem sich der vocalistische Vortrag aber eigentlich von allem wirklich Musikalischen entblößt. Das Melodram, das nun, im Falle zwei Personen an dem Vortrage Theil nehmen müssen, auch wohl Duodram, und wenn nur eine Person dazu nöthig

ist, Monodram genannt wird, ist nämlich ein für den Redevortrag bestimmtes und dramatisch gehaltenes Gedicht, das durch abwechselnd eintretende, zuweilen auch die Rede begleitende (Instrumental- oder zugleich auch Vocal-) Musik unterbrochen wird. Sein Inhalt ist gewöhnlich ernst und leidenschaftlich, und seine Form lyrisch; doch kann es niemals von tieferer Wirkung und größerem wie eigentlichem Kunstwerthe seyn. Denn zunächst bietet das Melodram, um solche Wirkung hervorzubringen und solchen Werth zu erreichen, viel zu wenig Abwechselung und Mannigfaltigkeit dar, und gerade die begleitende Musik ist es, welche hauptsächlich diesen Mangel herbeiführt, da, indem sie nur das durch ihre Töne wiedergiebt und wiedergeben kann, was durch die Worte bereits ausgedrückt worden ist, sie nothwendig auch die Einförmigkeit des Eindrucks verstärken muß. Dann sehen und hören wir Gefühle darstellen, ohne auch die sie erzeugenden und von ihnen wieder erzeugten Handlungen kennen zu lernen: lauter Wirkungen ohne Ursachen und lauter Ursachen ohne Wirkungen. Damit aber begnügt sich unser Geist nicht. Ferner auch wird durch den steten Wechsel von Musik und Deklamation der Gang der Empfindung zu sehr und oft unterbrochen, und durch Mimik den Zusammenhang zu erhalten oder wieder herzustellen, fehlt dem Redner die Gelegenheit. Das Alles wirkt unangenehm auf unser Gefühl, und nur mit einer gewissen Beklommenheit sehen und hören wir dem Stücke zu, — es langweilt uns. Der Ausdruck eines Melodrams liegt allein schon in dem Gedichte oder der Rede und die Musik kann nur der Reflex der durch die Declamation ausgedrückten Empfindung seyn. Solchen Reflex indessen will unser Gemüth für sich schon anstellen, und ihm denselben aufdringen wollen, bringt Verwirrung und Ueberdruß in die Empfindung. Nur wenn die Instrumentalbegleitung die Eindrücke der Natur und Umgebung auf den Sprechenden und

Handelnden neben der Declamation schildert, läßt sich einige Wirkung von dem Melodram erwarten, aber alsdann auch wird die Musik meist objektiv malend, was sie wieder nicht soll als ihrer Natur, als der einer schönen Kunst zuwider; auch wird das Unangenehme des Wechsels von Declamation und Musik, der jedenfalls einen befriedigenden Totaleindruck und die nöthige Ausbildung beider Künste verhindert, dadurch nicht aufgehoben. Das Melodram ist gleichsam ein Werk, in welchem zwei Künste, die ein und dasselbe Ziel verfolgen, mit besonderer Höflichkeit einander abwechselnd Platz machen, wenn die eine der andern in den Weg tritt. Bei solcher Höflichkeit aber kann niemals, so wenig bei der einen als bei der andern Kunst, etwas Befriedigendes zu Stande kommen, und drängt sich immer mehr die Ueberzeugung auf, daß das Melodram, besonders seinem musikalischen Theile nach, eine völlig unnatürliche und daher unstatthafte Kunstform ist und genannt werden muß.

§. 14.

Von den Tanzmusikstücken.

In sofern die Tonkunst dem Tanze dient, giebt sie eigentlich ihre Selbstständigkeit auf, und kann daher für sich selbst wenig poetischen Inhalt mehr haben; doch ist sie, wie der Tanz selbst, auch in dieser Verbindung noch einer Veredlung fähig, die sie nicht ohne alle Bedeutung läßt, und, über das blos Anreizende und Pikante ihrer Rhythmen hinaus, ihr einen gesteigerten charakteristischen Werth beilegt.

Eins der ersten Erfordernisse ist in dieser Beziehung nun, daß sie aus lauter leichten, eingänglichen, fließenden, ungesuchten, gefälligen, aber dabei immer doch auch interessanten Melodien besteht. Eine Tanzmelodie muß dem Ohre gefallen, doch darf sie niemals gemein seyn und bei der Wiederholung ermüden; sie muß gefällig und ungesucht erscheinen,

aber niemals auch Mangel an Originalität verrathen. Dann muß die Tanzmusik sich eben so sehr durch reizende Harmonien und namentlich gut gruppirte Rhythmen hervorthun, welche vom Spieler auch stärker markirt werden müssen als die Rhythmen irgend eines andern Musikstücks. Daher kommt, daß, wie nicht jeder Componist einen guten Tanz zu verfertigen im Stande ist, so auch nicht jeder Spieler einen Tanz gut vortragen kann. Dazu ist ein ganz eigenes Talent, ein ganz eigenes Geschick und die angestrengteste Uebung erforderlich. Es ist nicht genug, daß man nach einer Musik taktrecht zu tanzen vermag: die Musik muß dem Tänzer eigentlich Lust machen zum Tanzen, ihn auffordern dazu, und alle seine Bewegungen so sehr unterstützen, daß er ganz und gar vergißt, daß die Musik seinetwegen, sondern sich einbildet, von dem Glauben und Gedanken festgehalten wird, als sey er der Musik wegen da. Bloßes Takthalten reicht dazu bei Weitem nicht aus. Die Tanzmusik muß gefällig und charakterisch zugleich seyn, denn der Tanz selbst ist seiner Grundidee nach ein unwillkührlicher Ausdruck der Empfindung durch Bewegung, nun freilich auch eigentlich nicht blos Bewegung der Füße, sondern des ganzen Körpers. Der Tanz umschimmert mit Liebreiz die Gestalt und haucht Schönheit in die Bewegung, die ihre Grazie ausmacht. Des Figurensinns luftiger Genius scheint hier geboren zu werden und auf der Welle goldener Klänge zu schweben. Ein Elfenschleier, durchsichtig und anliegend, erscheint der Tanz für die Seele, unter dem sich jede ihrer in Musik verklärten Bewegungen zeigt. Er ist die wahrhaft seelenvolle Kunst der menschlichen Natur, die sich in ihr so ganz darthut als Wellenspiegel des Universums.

Untersuchen wir freilich darnach unsere jetzige Tanzmusik und hören die Tänze von heute, so müssen wir zugestehen, daß ihnen durchschnittlich das Charakteristische in dem Grade fehlt, als der Tanz blos zum unwillkührlichen Ausdrucke der

Empfindung durch Bewegung der Füße herabgesunken ist, oder sind bei ihnen theils zu künstliche Harmonien und gewaltsame Modulationen angebracht, und schreibt man theils Tänze, nach welchen gar nicht getanzt werden kann. Das meiste Charakteristische bewahren noch die Nationaltänze einiger gebildeter Völker, als der Polen, Ungarn, Spanier, Italiener, Böhmen, Oestreicher ꝛc., die denn auch von anderen Nationen und Völkern oft gar nicht in ihren wesentlichsten Eigenthümlichkeiten nachgeahmt werden können. Wir wollen die einzelnen Tänze selbst, wie sie namhaft in der Kunst bestehen, herzählen und mit wenigen Worten zufügen, wodurch sie sich eigentlich charakterisch auszeichnen.

§. 15.

Fortsetzung.

Die höchste Schönheit erreicht der Tanz unstreitig im Ballet oder pantomimischen Drama, welches eine Dichtung ist im wahren Sinne des Worts, und das Wesen der dazu gehörigen Musik besteht vorzüglich in der höheren Belebung des mimischen Spiels durch wirkliche Hinzugesellung des Ausdrucks der Töne zu dem der körperlichen Gebehrde. In solcher innigen Verbindung aber gewinnen beide Künste wesentlich an Ausdruck, und es kann nicht verwundern, warum wir öfters selig bewegt werden, wenn mit des Rhythmus bewegender Kraft die Musik die Körper dahinreißt im lyrischen Schwunge der Orchestik.

Die Anordnung der Mittel zu einem so vielseitigen Ausdrucke in der Balletmusik wird natürlich abhängig von der Balletdarstellung selbst. Solotänze geben der Instrumentalmusik z. B. Gelegenheit zur Entwicklung förmlicher Monologe, Arien ꝛc., Zwei- und Dreitänze zu Ensemblestücken, und Reigentänze zu Instrumentalchören und dergleichen mehr. Der Tonkünstler muß aber die Arten der Bewegung auch und die

Leidenschaften sehr wohl kennen, Gefühl genug in seinem Herzen und Schwung der Fantasie haben, um zum Tanze vortreffliche Musik voll Rhythmus und Melodie hervorzubringen. Auch muß man den Tanz im Ballete und Balletmusik wohl unterscheiden von einem gewöhnlichen Tanzstücke. Diesem kann Annehmlichkeit in manchen Fällen genügen, jene aber muß bei aller Originalität auch charakteristisch und dabei noch dem ganzen Wesen und dem Charakter des eigentlichen Ballets analog, d. h. vor allen Dingen auch dramatisch seyn. Alles was der gewöhnliche Tanz hat, darf auch in der Balletmusik nicht fehlen, aber dann, darüber hinaus, erfordert diese auch gerade noch das, was sie zur wahrhaften Dichtung erhebt — poetische Idee, charakteristische Zeichnung und irgend einen bestimmten Gefühlsausdruck in dramatischer Form.

Eine ganz besondere und gewissermaßen in sich abgeschlossene Gattung von Tanzmusik bildet das Hyporchema oder Tanzlied, ein zum Tanze gesungenes Lied von irgend welcher besondern Art und Form, doch stets mit innerer charakteristischer Uebereinstimmung, wenn auch mit scheinbar äußerem rhythmischen Widerstreben. Besonders bei den alten Völkern, und namentlich bei den Griechen, war dies eine vielgebrauchte Kunstform; in unseren Zeiten und bei den sogeheißenen cultivirten und civilisirten Völkern, wo freilich ziemlich Alles überkünstelt und dadurch das natürliche Schöne mehr und mehr verdrängt wird, treffen wir den Reigentanz naturalistisch nur noch unter dem Landvolke, besonders der südlichen und Gebirgs = Gegenden, als in Tyrol, Ungarn, Italien, Spanien u. s. w, und die Kunst hat ihn nur als gelegentlichen Theil unserer Opern beibehalten oder wieder zu Ehren gebracht, gewöhnlich aber nur in untergeordneter Geltung, als etwa zum festlichen Schlusse des Ganzen, wenn die Hauptpersonen vom Jubelgesange des Chors und dem Reigen der Balletisten umschwärmt werden.

Die Allemande, auch deutscher Tanz genannt, kommt in zweierlei Gestalt vor: zuerst als der blos dem Namen nach noch bekannte deutsche Nationaltanz im $^2/_4$-Takte, der den besondern Ausdruck des jugendlichen Frohsinns und überhaupt der etwas ausgelassenen Heiterkeit an sich trägt; dann als schwäbischer Nationaltanz, der in einem flüchtigen Tripeltakte steht, und vorzugsweise von den Landleuten in Schwaben und in der vordern Schweiz sehr häufig und gerne getanzt wird.

Die Anglaise (Anglaise) oder der Contretanz (Contredanse, Countrydance), deutsch eigentlich englischer Tanz, ist ein unter dem englischen Landvolke besonders gebräuchlicher, und daher eigentlich ein englischer Nationaltanz. Größtentheils hat derselbe einen sehr lebhaften Charakter; dennoch aber eine ganz verschiedene, bald mehr bald weniger geschwinde Bewegung, und kann daher sowohl in einem geraden als ungeraden, bald $^2/_4$-, bald $^6/_8$-, bald auch $^3/_8$-Takt gesetzt seyn. Uebrigens hat die Melodie beständig geradzählige rhythmische Theile, die sich durch stark markirte Einschnitte von einander unterscheiden, ungekünstelt erscheinen und in jeder Art doch das Gepräge der Fröhlichkeit und des artigen Scherzes an sich tragen.

Ecossaise ist der schottische Nationaltanz. Früher stand derselbe mehrentheils im Dreizweitel- oder Dreivierteltakte, und sein Charakter war edle Einfalt, ganz dem antiken Style seiner Schreibart angemessen, und sein Tempo daher auch ziemlich langsam; jetzt ist er gewöhnlich eine rasche Tanzmusik im Zweivierteltakte, die aus zwei Repriesen oder zu wiederholenden Theilen von je acht Takten besteht.

Der Fandango ist ein spanischer Tanz, der nur von zwei Personen beiderlei Geschlechts getanzt wird, die mit Castagnetten zugleich Rhythmus und Metrum bezeichnen, während ein Dritter auf der Mandoline eine im Dreivierteltakt und gewöhnlich in einer Molltonart stehende, höchst zärtliche

Melodie dazu spielt. Von mächtigem Liebreiz kann, gut und richtig ausgeführt, der Tanz seyn, so daß die älteren Mitglieder des Consistoriums zu Madrid einst ihn für gefährlich hielten in sittlicher Beziehung und deshalb durchgehends verbieten wollten. Indessen siegte die ergreifende Schöne des Tanzes: eines der schönsten Paare, mit Jugendreiz geschmückt, mußte ihn zur Untersuchung dem Collegium vortanzen, und nicht lange dauerte es, so erhoben sich alle die ehrwürdigen Herren, mit sammt dem achtzigjährigen Präsidenten, von der **sella curulis**, wie durch Hüons Horn bezaubert, reiheten sich **in pontificialibus** an das junge Paar, und tanzten nach Herzenslust mit, worauf dann das Verbot aufgehoben wurde.

Die Française oder der französische Nationaltanz bildet eine Art von Contretanz von vier, sechs, acht oder noch mehr Paaren, und zwar in der Weise der Quadrille. Er hat sehr viele Touren, die meist von einem Tanzmeister ausdrücklich genannt werden. Daher kann auch die Musik aus mehreren Theilen bestehen, doch hält sie sich meistens in einer geraden Taktart, Zwei- oder Viervierteltel. Höchster Melodienreiz ist ihr nächstes Erforderniß. Die Bewegung ist mäßig geschwind, mit nicht zu starkem Markiren der Takttheile und überhaupt rhythmischen Einschnitte, denn wie der ganze Tanz als solcher der wahre Probierstein schöner und graziöser Bewegung ist, so muß auch die Musik so graziös als möglich sich schaukeln auf den Wellen ihrer Melodie.

Ganz anders verhält es sich in letzter Beziehung unter anderen mit der Polonaise oder dem polnischen Nationaltanze (italienisch **Polacca**), der um seiner eigenthümlichen Gefälligkeit willen durch ganz Europa, ja noch über das Meer hinaus geliebt wird. Sie steht im Dreiviertelakte, enthält zwei Reprisen von sechs, acht, zehn oder noch mehr, aber stets eine gerade Anzahl ausmachenden Takten, und fängt allemal mit dem Niederschlage an. Die Taktzahl ist deshalb

so unbestimmt, weil die Tanzfiguren selbst nicht immer ein und dieselben bleiben. Daher können die beiden Theile, die immer in der Haupttonart schließen, ganz willkührlich kurz oder lang seyn, wenn der Rhythmus überhaupt nur ein geradzähliger ist. Oft sogar wird der Polonaise noch ein Trio von eben so vielen Takten angehängt, als die Hauptmelodie schon enthält, ja zwei Trio's und dann noch einen Coda findet man wohl bei einigen Polonaisen. Dabei liebt die Polonaise gleich im Anfange die Accentuirung des schlechten Takttheils und im zweiten Takte schon einen merklichen Einschnitt. Das Wesentlichste aber, wodurch die Polonaise sich von allen übrigen Tonstücken unterscheidet, besteht darin, daß alle Cäsuren (Schlußnoten) ihrer Einschnitte, Absätze und Cadenzen ohne Ausnahme auf den schlechten Takttheil fallen. Der Charakter ist feierlicher Ernst und ritterliche Zierlichkeit, welche die anmuthige Klage der Sehnsucht, wie das Entzücken der glücklichen Liebe auch in sich aufnimmt. Daher ist denn ihre Bewegung auch eine mehr langsame als schnelle; jedenfalls will die Polonaise langsamer gespielt werden als die Menuett.

Nun giebt es aber auch sogenannt galante und brillante Polonaisen, welche nicht für den eigentlichen Tanz bestimmt sind, sondern entweder als Tonstücke für sich oder als Zwischensätze in Sonaten, Entreakts, Concerten, Opern und andern größern Tonstücken gebraucht werden, und sich daher noch weniger streng an die herkömmliche Form binden. Eigentlich sind dies nur Tonstücke von unbestimmtem Charakter in Polonaisen-Art oder Polonaisen-Bewegung, und werden daher auch meistens nur alla Polacca überschrieben.

Ein anderer Nationaltanz der Polen ist die Masurka, oder Masure, auch Masurek und Mazurèck. Dieselbe steht im Dreiviertel- oder Dreiachteltakte, wobei alle Taktglieder äußerlich ziemlich gleichen Zeitwerth haben, doch

das zweite Viertel oder Achtel im Takte gemeiniglich einen rhythmisch ungewöhnlichen Nachdruck empfängt. Die Bewegung ist, wie der Charakter, munter, heiter, doch ohne eigentlich schnell zu werden, denn die Leidenschaft ist eine innere, innerlich verborgene, ja die bis zur Melancholie auszuarten scheint, aber äußerlich sich nur wenig kund giebt. Als Tanz gehört die Masurka auch zu den gefälligsten und beliebtesten Grotesktänzen. Sie wird immer von vier bis acht Paaren ausgeführt, nicht weniger, aber auch nicht mehr, wie die Quadrille, nur müssen die Paare immer gleich seyn, d. h. geradzählig, und nicht etwa fünf oder sieben. Daher kann die Melodie oder Musik auch aus zwei und vier Reprisen bestehen, nicht aber aus drei oder mehr als vier. Zu der ersten Reprise wird in Rond getanzt, mit der zweiten tanzt der erste Tänzer eine Tour, die dann die übrigen Tänzer der Reihe nach nachahmen. Jede Reprise enthält acht Takte in zwei Absätzen. Zwölf Takte sind nicht wohl thunlich.

Der Bolero ist ein mit Gesang verbundener spanischer Nationaltanz, der entweder mit mehreren Instrumenten zugleich, oder mit der Zither allein, von den Tänzern selbst aber mit Castagnetten, begleitet wird. Dann versteht man darunter aber insbesondere auch wohl ein Lied, einen Gesang für sich, der in der Art dem Tempo und Takte des Bolero componirt ist und vorgetragen wird. Rhythmisch streng geordnet ist er von zärtlichem, eigentlich lyrischem Charakter; in Tempo und Taktart übereinstimmend mit der Menuett, also im Dreivierteltakte; auf Mannigfaltigkeit in der Melodie und Harmonie macht er weniger Anspruch als auf hervorstechende rhythmische Accentuation; er ist einfach, seine Töne sind nah bei einander, aber in fließenden, graziösen Wendungen.

Ein noch anderer, dritter, nationaler Tanz der Spanier ist die sogenannte Folie d'Espagne, welche gegenwärtig aber schon zu den Obsoleten gezählt wird. Sie hat einen

einfachen, ernsten Charakter, ganz der nationalen Grandezza angemessen, welche in ihr vorherrscht, und steht meistens in einer Molltonart. Die Anlage ist zweitheilig, jeder Theil zu acht Takten, von denen immer zwei und zwei einen Abschnitt bilden, in gleicher Harmonie verweilen, also zu keiner Modulation Anlaß geben, und fast nur lauter consonirende Intervalle enthalten. Der dreivierteltaktige Rhythmus ist normalmäßig.

Der Forlane ist ein bei den Venetianern und besonders dem Landvolke um Venedig und den dortigen Gondelfahrern gebräuchlicher und sehr beliebter Tanz von heiterem, fröhlichem Charakter. Die Musik steht im Sechsachteltakte; doch findet man auch wohl den Sechsvierteltakt dafür benutzt. Das Tempo ist rasch und der Vortrag leicht und spielend ohne besonders starke Accentuation.

Siciliano ist ein sicilianischer Nationaltanz; dann bezeichnen wir überhaupt aber damit auch ein Tonstück von kindlich einfachem, jedoch zärtlichem Charakter, das eine Nachahmung solcher Melodien enthält, nach denen die Landleute in Sicilien zu tanzen pflegen. Er wird in einem sich langsam fortbewegenden Sechsachteltakt gesetzt, und unterscheidet sich vom Pastorale im Allgemeinen durch ein noch langsameres Tempo, dann im Besonderen aber auch dadurch, daß gemeiniglich von den drei ersten Achteln der ersten Hälfte des Taktes das erste Achtel einen Punkt neben sich hat und an das folgende kürzere gebunden ist, und daß in der zweiten Hälfte des Taktes seltener Achtel, sondern mehrentheils Viertel mit zwei nachfolgenden Sechzehnteln vorkommen.

Die Sarabande, welche vor hundert und mehr Jahren besonders in Spanien ein sehr beliebtes und viel gebräuchliches Tanzstück war, erfordert einen etwas rascheren Vortrag. Der ernste Charakter findet seinen Ausdruck in einer gewissen Kraft und Nachdrücklichkeit des Spiels.

Das Pastorale, welches mit dem Siciliano große Aehnlichkeit hat, ist — wie dieses — nicht blos ein Tanzstück, sondern wir verstehen darunter auch ein Tonstück in ländlich einfachem, dabei aber doch zärtlichem, unschuldig spielendem Charakter, nach der poetischen Idee des Hirtenlebens, der ländlichen Minne; dann ein kleines Tanzstück von ähnlichem Charakter, gewöhnlich im Sechsachteltakte von mäßig langsamer Bewegung und mit vielen Ligaturen; und drittens sogar eine kleine Oper, deren Inhalt eine Scene aus dem idealen Hirtenleben bildet, und die man deutsch gewöhnlich auch Schäferspiel heißt.

Die Musette, lateinisch Musa und italienisch Musetta, ist als wirklicher Tanz jetzt gar nicht mehr gebräuchlich. Sie hatte einen lustigen, aber dabei doch naiven und schmeichelnden Charakter, der sie besonders zu ländlichen Lustbarkeiten sehr tauglich machte.

Eben so ist die Gique, italienisch Giga, ein jetzt bis auf wenige einzelne Erscheinungen nicht mehr gebräuchliches kleines Tonstück im Sechsachtel-, Zwölfachtel- oder auch wohl Dreiachteltakte von fröhlichem, munterem Charakter, das vor Zeiten theils zum Tanze, theils auch, und darin ähnlich der Menuett, als eine besondere Abtheilung in größeren Tondichtungen angewendet wurde.

Auch die Loure trifft man jetzt nur noch in älteren Balletcompositionen. Sie hatte eine weit gravitätischere Bewegung als die Gique, stand im Dreiviertel- oder Sechsvierteltakte, fing mit einem Auftakte an und zerfiel in zwei Hälften, je zu acht, zwölf, auch sechszehn Takten.

Und die nicht minder veraltete Canarie, italienisch Canario, welche von den canarischen Inseln herstammen soll, theilte mit der gewöhnlichen Gique zwar die Taktart, aber hatte ein weit geschwinderes Tempo.

Die Menuett, auch Menuet und Minuet, italie-

nisch **Menuetto**, ist, so weit sich, besonders im vorigen Jahrhunderte, die Liebhaberei davon verbreitet hat, ursprünglich ein französischer, aus Poitu stammender, höchst graziöser Nationaltanz, der in einem langsamen und gravitätischen Tempo sich bewegt. Die erste Menuett tanzte König Ludwig **XIV.** mit einer seiner Maitressen 1653 zu Versailles, und die Musik dazu hatte Lully gemacht. Sie steht in einem mäßig geschwinden Dreivierteltakte, und hat zwei Reprisen, von denen jede acht Takte enthält, und in dem vierten Takte immer einen sehr merklichen Einschnitt macht. Alle drei Viertel in einem Takte haben gleichen Zeitwerth, und das ist auch das eigentlich Charakteristische in dem Rhythmus einer Menuett.

Um bei dem ganzen Tanze, dessen musikalischer Charakter reizender Anstand, verbunden mit edler Einfachheit ist, der Musik mehr Mannigfaltigkeit zu geben, hat man mit der eigentlichen und Hauptmelodie auch noch eine zweite Melodie von der nämlichen rhythmischen Einrichtung verbunden, die mit jener wechselsweise vorgetragen wird, und zu welcher man gewöhnlich eine der nächstverwandten Tonarten wählt, — das **Trio** oder auch **Menuetto alternativo, Menuetto secundo.** Endlich bildete man mehrere verschiedene Arten von Menuetten aus, und besonders bei den Franzosen. So hatten diese z. B. eine **Menuet gentil**, in welcher die langsamen Bewegungen der gewöhnlichen Menuett mit solchen, welche der raschen Anglaise ähnlich sind, wechseln; eine **Menuet à la Vigano, Menuet à la reine, Menuet à la cour etc.** Alle diese, dem Namen nach so sehr verschieden klingende, Menuetten aber unterscheiden sich weniger in der Musik als in den Tanztouren, hatten künstlichere Pas und wurden daher auch meist nur von Kunsttänzern ausgeführt.

Eine ganz eigene Gattung auch in musikalischer Hinsicht bildet indessen die sogenannte Krebsmenuett, italienisch **Menuetto cancherizante.** Es ist diese eine Menuett, welche

rück- und vorwärts gespielt werden kann. Gewöhnlich enthält sie nur acht Takte. Die ersten vier Takte bilden, vor- und rückwärts gespielt, die erste Reprise von acht Takten, und die zweiten vier Takte eben so die zweite Reprise von acht Takten. Doch kann das Alles auch noch anders eingerichtet werden, wie es dem Componisten eben beliebt.

Ein mehr dem theatralischen als gesellschaftlichen Tanze bestimmtes Tonstück ist die Gavotte, die, munteren, lebhaften, ja feurigen Charakters, aus zwei Reprisen besteht, im Auftakte anfängt und im Alla breve-Takte gesetzt ist. Die Reprisen umfassen jede acht Takte, und Achtel sind die kürzesten Noten. Ehemals waren die Gavotten auch in Sonaten, Suiten und anderen dergleichen Tonstücken gebräuchlich, wo man sich dann nicht genau an ihre äußere Form band.

Die Gaillarde oder Gagliarde, italienisch Gagliarda, ist ein jetzt ziemlich ganz veralteter italienischer Tanz von ausgelassen lustigem Charakter, der meistens in einer Tripel-Taktart, nämlich Dreiachtel- oder Dreivierteltakt, zuweilen jedoch auch in einer geraden Taktart, und dann meistens Zweiviertel- oder Viervierteltakt gesetzt wurde. Daher war sein Tempo rasch und lebhaft, und seine Melodie sehr fließend. Weil dieser Tanz hauptsächlich bei den Römern gebräuchlich war, und auch in Rom seinen Ursprung gehabt haben mag, so wird er von einigen Schriftstellern und Theoretikern auch wohl Romaneske und Romagne genannt.

Mit dem Namen oder Prädikate Hanakisch wird ein der Polonaise, besonders in Ansehung der Schlußfälle, sehr ähnlicher Tanz belegt, der aber merklich lebhafter gespielt werden muß, als diese. Auch steht er, wie die Polonaise, im Dreivierteltakte; jetzt hört man indessen nur sehr wenig mehr davon, und namentlich in Deutschland.

Furie nannten, und zwar höchst charakteristisch, die Alten ein kleines tanzartiges Tonstück von wildem, wüthendem

Charakter, daher auch flugschneller, eilender Bewegung, feuriger, scharfer Accentuation, und gleichsam wilden, harten, viel dissonirenden, bizarren Harmonien, in denen die größte Leidenschaftlichkeit mit gesuchtester Strenge des Satzes, ohne sonderliche Rücksicht auf angenehmen, melodisch fließenden Gesang, vorherrscht.

Die Bourrée ist ein französischer Tanz von munterem, fröhlichem Charakter. Zur Eigenthümlichkeit desselben gehört der zweitheilige geradzählige Rhythmus, mit einem Viertel im Auftakte, und im zweiten Takte meistens einem sehr fühlbaren Einschnitt. Das Tempo ist nicht allzu geschwind, doch erfordert ihr eigenthümlicher Charakter immer einen leichten, heiteren und gleichsam gerundeten Vortrag.

Die Ciaconne oder Chaconne, jetzt ganz veraltet, stammte ursprünglich, und ungeachtet des französisch klingenden Namens, aus Italien, wo sie auch, so wie in Spanien und Frankreich, ein sehr beliebter Tanz war. Sie stand im Dreivierteltakte, war von mäßig langsamer Bewegung, erforderte dabei aber ein besonderes Hervortreten und Hervorheben seiner Accente, also einen sehr fühlbaren Rhythmus.

Die Courante, deutsch eigentlich Corrente, ein ebenfalls veralteter französischer Tanz, der im Dreizweitel- oder Dreivierteltakte stand, und seinen Namen von den vielen laufenden Figuren hatte, die in seiner Melodie vorkamen und zu den charakteristischesten Merkmalen dieser gehörten. Im Uebrigen war dieselbe in zwei Theile oder Reprisen getheilt, fing mit einer kurzen Note im Auftakte an, und erforderte einen ernsthaften, aber mehr gestoßenen als geschleiften Vortrag in mäßig geschwinder Bewegung.

Der Murky war ein kleines Tonstück blos für Clavier von munterem Charakter, und daher auch ziemlich schneller Bewegung, dessen Haupteigenschaft darin besteht, daß der Baß beständig in gebrochenen Octaven fortschreitet. Daher auch

der Name Murkybaß für eine solche Baßfigur oder Baßführung.

Die Passacaille, italienisch Passacaglio, bisweilen auch Passagallo, ist ein im Dreivierteltakt stehender französischer Tanz von zärtlich ernstem Charakter und daher mehr langsamer als geschwinder Bewegung, mit der Eigenthümlichkeit, daß er nicht aus Theilen oder Reprisen, sondern blos aus einer Melodie von acht Takten besteht, die bei ihrer jedesmaligen Wiederholung, über ein und derselben Grundstimme, mit (meist beliebigen) melodischen Veränderungen vorgetragen werden, und die daher eine merkliche Verschiedenheit der Notenfiguren ertragen.

Die Passepied, ebenfalls ein französischer Tanz, lebt hier, auch in Frankreich, nur noch im Andenken. Er steht allemal in einer Tripeltaktart, Dreiviertel- oder Dreiachteltakt, und ist, hinsichtlich seines allgemeinen Charakters, der Menuett sehr ähnlich, nur von etwas munterer Bewegung.

Das Rigaudon ist eine Tanzmelodie von munterem, fröhlichem Charakter, im Allabrevetakte und mit einem Viertel im Aufschlage. Der ganze Tanz besteht aus zwei Theilen, von welchen jeder vier bis acht Takte lang ist. Uebrigens giebt es auch Rigaudons mit vier Reprisen. Nur auf dem Theater, und besonders in Balletten, kommen sie jetzt noch vor, wo sie dann bald einen ernsten, bald einen komischen Charakter haben können.

Ein alter Tanz existirt auch noch unter dem Namen Tambourin. Er zeichnet sich besonders dadurch aus, daß sein Baß meistens aus ein und demselben Tone besteht, der oft wiederholt wird. Diese charakteristische Baßbegleitung hat ihm auch den Namen gegeben. Sonst hat der Tanz einen munteren Charakter und erfordert daher einen leichten Vortrag.

Der Walzer, dieser jetzt so sehr beliebte und allgemein gekannte Tanz, der ehedem auch Länderer, Schleifer,

schwäbischer Tanz, Dreher und noch anders genannt wurde, gehörte ursprünglich Böhmen und Oesterreich eigenthümlich an; seit etwas länger denn einem halben Jahrhundert aber ist er auch in dem übrigen Deutschland und sogar zum eigentlichen Nationaltanze geworden, und hat sich dann selbst in andere Länder Europa's, als nach Frankreich, England, Rußland, Polen, Ungarn, Belgien, Holland, Italien und die Skandinavischen Reiche übersiedelt. Er ist einfach, aber dennoch nicht ohne Bedeutung; stellt ein sich leicht drehendes vertrauliches Paar vor, das sich zur Fröhlichkeit einigt. Früher hatte er eine mäßige, unserm Nationalcharakter angemessene Bewegung, und ging bisweilen ins sehnsüchtig Zärtliche über; in der letzten Zeit aber, seitdem der sogenannte Wiener-Walzer, der ein ungleich schnelleres Tempo hat, herrschend wurde, hat sich der Frohsinn und die Lustigkeit, die sich darin aussprechen, nicht selten bis zur bacchantischen Wuth und Raserei gesteigert. Man kann wenigstens nicht leugnen, daß jener sanfte, heitere Charakter, welchen der Walzer oder Dreher noch hatte, als er eben aus dem Länderer hervorging oder Länderer noch hieß, namentlich in den südlichen Gegenden Deutschlands, gänzlich verdrängt worden ist von einer wahren Lust. Und auch die Musik des Tanzes, welche bei keinem andern Tanze so sehr die Seele der Bewegung ausmacht, hat alle diese Perioden der steigenden Heftigkeit und Leidenschaft mit durchgemacht. Immer aber steht sie in einer Tripeltaktart, Dreiviertel- oder Dreiachteltakt. Sonst bleibt ihre Einrichtung dem Componisten überlassen, doch sind geradtheilige Rhythmen fast nothwendig, und daß ein Walzer zwei oder mehrere Reprisen enthält; ja um die Einförmigkeit der Musik beim Tanze eines Walzers, die leicht durch seine öftere Wiederholung entstehen könnte, zu vermeiden, hat man neuerer Zeit auch angefangen, mehrere Walzermelodien oder einzelne Walzer an einander zu reihen, auf einander folgen zu lassen,

die dann zusammen gleichsam ein Ganzes, eine Walzerkette bilden.

Der Hopfer, auch Hopser, Hops-Walzer und Hops-Anglaise, ist eigentlich ein im Zweivierteltakt stehender englischer Tanz, so sehr er auch in Deutschland jetzt zu Hause ist. Der Name Hopfer, Hopser, Hopswalzer kommt nur von der Art und Weise her, wie die Schritte beim Tanze selbst gemacht werden, nämlich nicht geschleift, wie bei dem gewöhnlichen Walzer, sondern hüpfend, hopsernd. Die gerade Taktart, die nur zwei Schritte zuläßt, verlangt das. Der Vortrag eines solchen Hopfers ist vollkommen gleich dem des eigentlichen Contretanzes: die erste Note in jedem Takte wird besonders stark accentuirt. Dadurch, daß man neuerer Zeit diesen Tanz nicht mehr drehend ausführte, sondern dabei sich nur seitwärts springend fortzubewegen suchte, ward dann der Name auch, und besonders wegen der Schnelligkeit, mit welcher nun der Sprung geschehen mußte, in Gallopp oder Galoppade umgewandelt. Wie der Walzer besteht auch dieser Galopp meist aus mehreren Reprisen, alle jedoch wo möglich von einem geradtheiligen Rhythmus und daher immer von einer geraden Anzahl von Takten.

Der Cotillon ist eigentlich ein Renntanz, der erste Grad des sogenannten Veitstanzes, neuerer Zeit jedoch nichts Anderes als eine aus mehreren beliebigen Reprisen bestehende Melodie, nach welcher im raschen Tripeltakte und mit verschiedenen beliebigen Touren getanzt oder — man kann wohl sagen — eigentlich gerannt und gesprungen, wenn nicht förmlich gewalzt wird.

Und unter Quadrille endlich verstehen wir einen Tanz, der von vier Paaren ausgeführt wird, die sich zu zwei und zwei Paaren einander gegenüber stehen, und der aus acht verschiedenen Touren besteht, von denen die beiden ersten

einen Refrain bilden. Aus dem Grunde enthält denn auch die Musik oder Melodie dazu, welche stets einen munteren, heiteren, lebhaften Charakter haben muß, immer vier Reprisen von je acht Takten im Zweiviertel-, bisweilen aber auch Dreiachteltakte. Sonstiges Eigenthümliches besitzt die Quadrille gar nicht.

Sechstes Kapitel.

Organographie
oder
Beschreibung der gebräuchlichen, besonders Concert-Instrumente.

§. 1.
Allgemeine Klassifikation des Orchesters.

Kennen wir damit nun aber, mit allem Bisherigen, nicht allein den Stoff und die Mittel, sondern selbst die vorhandenen Arten und Formen der musikalischen Darstellung, so bleibt für zuletzt, um endlich eine wirklich vollkommene Uebersicht über das ganze innere und äußere Wesen unserer Kunst erlangt zu haben, nur noch übrig, uns auch mit den verschiedenen, mancherleien Organen bekannt zu machen, durch welche die Musik ihre Werke in's Leben fördert. Dem gewöhnlichen Sprachgebrauche gemäß werden diese Organe Instrumente genannt; doch können wir für ein musikalisches Instrument auch nur jeden solchen mehr oder weniger künstlichen Körper erklären, der sich zur Hervorbringung wirklich musikalischer Töne eignet. Damit scheint

der Begriff ziemlich bestimmt gegeben; gleichwohl giebt es auch solcher Körper so viele und verschiedene, daß sich auch ihre absolute Zahl kaum ermessen läßt. In sofern indessen diese ihre Verschiedenheit sich nicht allein gründet auf die Verschiedenheit ihrer Elasticität und Tonfähigkeit, sondern und insbesondere auf die Verschiedenheit des Verfahrens dabei oder der Art und Weise, wie die Töne ihnen entlockt, sie in Schwingung gesetzt werden, so lassen sich dennoch gewisse Hauptklassen annehmen, in welche alle die einzelnen Theile ihrer großen Gesammtmasse mit mehr oder weniger Genauigkeit ihrer Charakterordnung zerfallen, und wir theilen daher den ganzen Vorrath von musikalischen Instrumenten ein: in Saiten-, Blas- oder Sing- und Schlaginstrumente.

Zu den ersten, den Saiteninstrumenten, gehören zunächst alle solche Instrumente, deren Ton durch Streichen der Saiten mit einem Bogen hervorgebracht wird, also alle insbesondere sogenannten Bogeninstrumente, als: Violine, Viola, Viole d'amour, Viola da Gamba, Baryton, Violoncell, Contrabaß, Guitarre d'amour u. s. w.; dann alle diejenigen Instrumente, bei welchen die Saiten mit den Fingern oder mit irgend einem künstlichen Werkzeuge (Plectrum) gerissen werden, als: Harfe, Laute, Theorbe, Guitarre, Mandoline, Zither u. s. w., die zum Unterschiede von jenen ersten, den Bogeninstrumenten, zusammengenommen auch Lauteninstrumente heißen; und endlich drittens noch alle diejenigen Instrumente, bei welchen die Saiten durch Schlagen mit einem andern Körper, Hammer oder dergl., zur Vibration und somit zum Klingen gebracht werden, und die in summarischer Beziehung mit dem Namen krustische Instrumente belegt sind, als: Klavier, Pianoforte, Klavecin, Flügel, Hackebrett u. s. w. — Die Aeolsharfe, obgleich so gut als alle vorher genannten Instrumente ein Saiteninstrument, läßt sich dennoch nicht wohl in eine jener drei Unterabthei-

lungen bringen, sondern bildet gewissermaßen eine Klasse für sich, welche den schicklichsten Uebergang ausmacht von den Saiten- zu den Blasinstrumenten.

Diese, die Blasinstrumente, zerfallen in zwei Unterabtheilungen, nämlich einmal in solche, welche durch einen künstlich, mittelst sogenannter Blasbälge bewirkten Wind zur Ansprache oder zum Klingen gebracht werden, als alle Arten Orgeln, und dann in solche, welche unmittelbar vom Spieler selbst den nöthigen Wind empfangen, also mittelst eines natürlich erzeugten Luftstroms angeblasen und intonirt werden, als: Trompete, Horn, Posaune, Hoboe, Flöte, Clarinette, Bassethorn, Fagott, Serpent ꝛc. Diese letzte Unterart von Blasinstrumenten theilt man dann auch wohl wieder ein in sogenannte Blechinstrumente, das sind diejenigen, deren Körper aus Metall verfertigt ist, und in sogenannte Rohr- oder Holzinstrumente, deren Körper hauptsächlich aus hölzernen Röhren besteht. Eine noch andere Abtheilung derselben ist: in solche Blasinstrumente ohne Tonlöcher, bei welchen die Verschiedenheit der Töne und ihrer Klanghöhe also blos durch verschiedenen Ansatz und verschiedene Kraft des eingeblasenen Luftstromes erzeugt wird, und dann in solche mit Tonlöchern, bei denen also die verschiedenen Tonintervalle auch von den Intervallen der Schwingungsknoten der eingeblasenen Luft abhängen, welche sich nach Oeffnung oder Schließung des einen oder andern Tonlochs immer anders gestalten.

Schlaginstrumente endlich sind alle solche Instrumente, deren tönender Körper, welcher natürlich aber keine Saite seyn kann, mit irgend einem Werkzeuge geschlagen wird, als Pauke, Trommel, Triangel, Becken, Tambourin, Castagnetten, Glockenspiel u. s. w. Uebrigens kann bei dieser Art von Instrumenten der Schlag auch durch eine sehr schnelle Bewegung des Instrumentenkörpers selbst geschehen, wie z. B. bei den Sistern und theilweise auch dem Tambourin.

§. 2.

Die Saiteninstrumente.

Was unter diesen zunächst die Bogen- oder Streichinstrumente betrifft, die ihren Namen daher haben, weil sie mittelst Streichen der Saiten durch einen sogenannten Bogen gespielt werden, so sind dieselben, so weit sie in unserm Orchester vorkommen, hinsichtlich ihrer äußern Gestaltung in weiter Nichts von einander unterschieden, als in der Größe des Körpers. Es sind die vier Geigeninstrumente: die Violine, Viola, das Violoncell und der Contrabaß. Das kleinste von diesen vier Instrumenten ist die Violine, etwas größer als diese ist die Viola, wieder größer als diese das Violoncell, und noch größer der Contrabaß. Im Uebrigen sind alle vier in Betreff der einzelnen Theile ihres Körpers sich völlig gleich, und ich kann daher in der Aufzählung dieser füglich bei der allgemeinen Gattungsform, der Geige, stehen bleiben, denn der Contrabaß ist so gut eine Geige, als die Violine, nur größer, und wenn dies im Ganzen, so natürlich auch in den einzelnen Theilen. Die wesentlichsten unter diesen nun sind die Ober- und Unterdecke, die mit ihrer Verbindung den eigentlichen Corpus der Instrumente ausmachen. Die Oberdecke, welche auch Dach heißt und der Resonanzboden des Instruments ist, wird aus ganz trockenem, sehr kleinjährigem, meist Fichtenholz, etwas gewölbt, verfertigt. Von ihrem Bau, ihrer Wölbung, Dicke, Gleichheit u. s. w., hängt, wie bei ziemlich allen Saiteninstrumenten von dem Resonanzboden, der größte Theil der Güte des Instruments ab. Die Unterdecke, in ähnlicher Form wie die Oberdecke, nur gewöhnlich ein klein wenig flacher gebaut, besteht aus Ahorn- oder sonst einem harten Holze. Beide Theile, Ober- und Unterdecke, an Größe sich vollkommen gleich und oben und unten an ihren Enden etwas abgerundet,

werden, um einen hohlen Körper zu bilden, an den Seiten mit einem dünnen geschweiften Spahn von Ahornholz, die Zarge genannt, mit einander verbunden. In der Mitte an beiden Seiten sind sie etwas ausgeschnitten, und daher die Zargen hier etwas einwärts gebogen, damit der Spielbogen beim Streichen der beiden äußersten Saiten nicht gehindert wird und vielleicht die Ecken des Resonanzbodens berührt. Gegenüber von dieser einwärts gebogenen Stelle hat die Oberdecke oder der Resonanzboden auf beiden Seiten des Stegs zwei länglich geformte Einschnitte, in der Gestalt eines etwas geschweiften lateinischen Cursiv=*f*, weshalb dieselben auch die F=Löcher heißen. Der Zweck derselben ist, die äußere, das Instrument umgebende und beim Spielen in Vibration gesetzte Luft mit derjenigen, welche sich innerhalb des Instruments befindet, in Verbindung zu setzen, was zum vollen Klange und zur gleichzeitigen, wie gleichmäßigen Wirkung aller zum Tone und seiner Erzeugung beitragenden Theile des ganzen Körpers nothwendig ist; dann aber auch, um die sogenannte Stimme oder den Stimmstock innerhalb des Instrumentenkörpers aufstellen zu können. Dieser Stimmstock nämlich, ein schwaches rundes Holzstäbchen, so lang als das Instrument hoch ist, und ein wenig hinter dem rechten Fuße des Stegs aufgestellt, dient, indem er sich fest gegen die Unter=, wie Oberdecke stemmt, nicht allein dazu, dem stärkern Drucke, welchen die Oberdecke durch die größere Spannung der obersten beiden Saiten erhält, von unten einen ausgleichenden Gegendruck entgegen zu setzen, sondern auch die Vibration, in welche die Oberdecke zunächst von den Schwingungen der Saiten und Luft gesetzt wird, augenblicklich auch der Unterdecke und so gleichsam dem ganzen Instrumentencorpus mitzutheilen, also die möglichste und zwar verhältnißmäßige Gleichheit in der Wirkung der verschiedenen Theile des Instruments hervorzubringen. Einen ähnlichen, jedoch

mehr auf das Einzelne sich beziehenden Zweck hat der dünne Balken, der innerhalb des Instrumentenkörpers dicht neben dem linken F=Loche der Länge nach an den Resonanzboden angeleimt ist, indem durch denselben nämlich die Schwingungen mehr gleichmäßig über den ganzen Resonanzboden ausgedehnt werden, und dieser selbst auch diejenige Festigkeit erhält, welche nöthig ist zu einer mehr innern als äußern Schwingung, die er ohne den Balken aber bei seiner geringen Stärke und ungeachtet seiner gewölbten Form nicht vollkommen haben würde.

An dem obern Theile des bis dahin beschriebenen eigentlichen Corpus der Geigeninstrumente ist zwischen den beiden Decken in der Mitte der sogenannte Hals der Instrumente eingesetzt, auf welchem das auf seiner obern Seite etwas gerundete oder gewölbte Griffbrett ruht, das bis in die Gegend der F=Löcher über den Resonanzboden, jedoch ohne auf diesem fest aufzuliegen, hinabreicht. Oben am Ende des Griffbretts ist quer über dasselbe ein Stückchen harten Holzes oder Knochens, etwas erhaben vorstehend, und mit vier Einschnitten eingelegt, in welchem die Saiten ruhen, und das der Sattel heißt. Von diesem Sattel an beginnt der ein wenig zurückgebogene und an seinem obern Ende verschieden verzierte hohle Wirbelkasten, der auch Wandel, Schnecke, Lauf genannt wird, und in welchem die Wirbel stecken, um durch deren Umdrehung, welches ein Aufwickeln der Saiten bewirkt, diese nach Belieben anspannen und somit stimmen zu können. Bei größeren Geigeninstrumenten, als Violoncell und Contrabaß, wo die Umdrehung der Wirbel ihrer Größe wegen immer einige Schwierigkeit hat, ist zu dem Behufe, um die Stimmung der Saiten recht genau bewirken zu können, oft auch ein metallener Mechanismus angebracht. Am untern Theile des Corpus ist inwendig ein kleines Holzklötzchen an die Zarge befestigt, in welchem von Außen her ein

kleines hölzernes oder beinernes Knöpfchen steckt, an das der sogenannte Saitenhalter angehängt ist, der aus einem unten etwas schmäleren, oben aber breiteren kleinen und nach der oberen Seite hin ein wenig abgerundeten Brette besteht, in dessen vier Einschnitte die Saiten befestigt sind, um über den Steg bis zu den Wirbeln fortzulaufen. Dieser Steg ist ein kleines, vielfach verziertes ausgeschnittenes Stückchen Brett, so breit als das Griffbrett am untersten Ende, das mit zwei Füßen auf dem Resonanzboden steht, und dessen Höhe sich nach dem Grade richtet, in welchem die Saiten frei von dem Griffbrette entfernt liegen sollen und müssen. Da auf diesen Grad der Entfernung der Saiten vom Griffbrette und dem Resonanzboden Viel hinsichtlich der Kraft und Reinheit des Klanges der Töne ankommt, so hat natürlich die Höhe und überhaupt Größe des Stegs auch einen wesentlichen Einfluß auf denselben, und es muß die größte Sorgfalt sowohl auf seinen Bau als seine Wahl verwendet werden. Innerhalb des Körpers sind die Ecken der Ausschweifungen mit aufrechtstehenden Klötzchen ausgefüttert, und ringsum an den Zargen sind oben und unten schwache Leistchen angeleimt, damit die Decken fester und sicherer anschließen. Man nennt diese Leistchen Fütterungen, und sie dürfen an einem gut gearbeiteten Instrumente niemals fehlen. Auf der obern Decke läuft am Rande ringsum eine mit schwarzem Holze ausgelegte gerade oder auch verzierte Linie, welche die Geigenmacher Flödel heißen.

Die Saiten, womit die Geigeninstrumente bezogen werden, sind alle aus Thier-Darmhäuten zusammengedreht, und je nach dem Tone, in welchen sie gestimmt seyn sollen, verschieden stark und theilweise auch noch besonders bearbeitet. Die vier Saiten der Violine stimmen von der Linken zur Rechten in g d $\bar{a}$ $\bar{\bar{e}}$. Die G-Saite ist mit Silberdraht übersponnen, und die vierte Saite, das e, heißt aus früheren

Zeiten her, wo die Violine oder vielmehr ihre Vorgängerin, die Viola, noch mit fünf Saiten bezogen war, die Quinte. — Die vier Saiten der Altviole stimmen in c g d̄ ā, stehen also gerade um eine Quinte tiefer als die Saiten der Violine. Die beiden tiefsten davon, c und g, sind, um ihrem Tone mehr Kraft zu geben, mit Silberdraht übersponnen, und die letzte, das a, wird auch wohl mit dem Ausdrucke Quarte bezeichnet. — Um eine Octave tiefer als die Stimmung der Viola steht die des Violoncells. Die beiden tieferen von den Saiten sind mit Silberdraht übersponnen. — Die vier Saiten des Contrabasses endlich stehen hinsichtlich ihrer Stimmung in **Contra E** und **A** und **D** und **G**, obschon dafür, der bequemeren Schreibart wegen, nur die Noten der tiefen Octav gebraucht werden, denn es ist ein voll sechzehnfüßiges Instrument, und seine Töne klingen daher stets um eine Octave tiefer, als sie in Noten eigentlich verzeichnet sind. Die beiden tiefern der Saiten sind übersponnen.

Hinsichtlich der Behandlungsweise werden beim Spiel die Violine und Altviole im linken Arm gehalten, so daß der untere Theil des Körpers neben dem Saitenhalter unter dem Kinn liegt und von diesem auch, wenn die linke Hand bei der Applicatur sich am Halse fortbewegen muß, festgehalten wird. Das Violoncell nimmt der Spieler dabei zwischen die Knie (weshalb es früher auch wohl Kniegeige genannt wurde), und so zwar, daß der Hals dann bequem in seinem linken Arme und seiner linken Hand ruht, welche die Applicatur führt. Der Contrabaß steht auf einem kleinen Fuße, der in seinem untern Theile, wo der Knopf des Saitenhalters sich befindet, eingesetzt ist, und der Spieler hält ihn mit der linken Hand am Halse fest, doch so auch, daß dieselbe sich Behufs der Applicatur auf- und abwärts an demselben fortbewegen kann. Das Streichen der

Saiten mit dem Bogen geschieht bei allen Geigeninstrumenten mit der rechten Hand.

Der Tonumfang der Violine, dieses glänzendsten Instruments in unserm Orchester, das zugleich auch eins der tonreichsten und produktivsten unter allen musikalischen Tonwerkzeugen ist, obgleich es schon seit Mitte des sechszehnten Jahrhunderts in keiner anderen als seiner jetzigen einfachen Gestalt gekannt war, erstreckt sich mittelst der Applicatur durch die ganze enharmonisch-chromatische Tonleiter von klein g bis zum viergestrichenen c. Die Viola, deren Noten im sogenannten Altschlüssel geschrieben werden, und die, älter noch als die Violine, italienisch **Viola alta, Violetta, Viola di braccio**, und daher deutsch auch Altviole, Altgeige, Bratsche ꝛc. genannt wird, erstreckt sich durch die chromatische Leiter von klein c bis zweigestrichen g, und in Solosätzen bisweilen noch höher. Ihr Ton ist äußerst sanft, wenn auch etwas näselnd, was ihm zudem einen ganz besondern Reiz verleiht. Das Violoncell vermag sich in dem Tonumfange vom großen C bis zum zweigestrichenen c, ja e und f zu bewegen, jedoch nur in Concertstücken so weit, nicht in Orchestersachen, wo das Violoncell, dessen Noten in der Tiefe im Baß-, in der Höhe aber der bequemeren Schreibart und des leichteren Ueberblicks wegen im Tenor- und selbst Violinschlüssel stehen, den Contrabaß in der höhern Octave begleitet, wenn nicht ausdrücklich eine besondere Parthie für es geschrieben ist. — Und der Contrabaß endlich schreitet von seinem tiefen Contra-E chromatisch hinauf bis in die kleine Octav. — Alle diese vier Geigeninstrumente zusammen, von denen ein jedes auch wohl die Ausführung zwei- und dreistimmiger Sätze, letztere jedoch, so wie die vierstimmigen, hauptsächlich nur in arpeggirten Accorden zuläßt, machen in der Orchestermusik das sogenannte Streichquartett aus, das die gesammte har-

monische, wie instrumentalische Grundlage jedes größern und combinirtern Tonstücks bildet.

Die vorzüglichsten Schulen für die Violine schrieben bis jetzt: Rode, Kreutzer, Baillot und Spohr. Ehemals wurde besonders Mozarts (des Vaters) Violinschule geschätzt. Für die Viola gaben Gebauer, Garaudé, Martin und Woldemar sehr brauchbare Werke dieser Art heraus.

Hinsichtlich der geschicktesten Geigeninstrumentenmacher endlich sind aus früheren Zeiten besonders die Namen Albani, Amati, Straduari, Stainer, Guarneri, Giugliani, W. Forster, Guadagni, Popella, und Ruggiero berühmt, und werden deren Instrumente oft mit den größten Summen bezahlt. Jetzt kennt man unter ihnen besonders die Namen Stauffer, Hindle, Brandstätter, Bauer, Ertl u. a.

Der Bogen, womit die Saiten der Geigeninstrumente gestrichen und auf solche Weise zur Ansprache gebracht werden, besteht bei der Violine, der Altviole und dem Violoncell aus einem etwas verjüngt zulaufenden runden Holzstabe, mit an dem obern Ende eingeschnitztem Köpfchen, in welches die gebleichten Pferdehaare eingeleimt sind. An dem untern Theile des Stabes ist ein vielverziertes Stückchen Holz oder Elfenbein, der Frosch genannt, in welchem die Pferdehaare ebenfalls befestigt sind. An diesem Frosch befindet sich unterwärts an der Seite, wo er auf dem Bogen steht, ein Deschen mit einem Schraubengewinde, das in einen in den Bogenstab gemachten Einschnitt paßt, und wo nun eine von dem Ende des Bogenstabes herreichende Schraube in dasselbe eingreift, um durch Vor- und Zurückschrauben den Frosch hin- und herstellen, und auf diese Weise die Pferdehaare, welche auch zusammengenommen Büschel oder Bogenbezug heißen, mehr oder weniger anspannen zu können, je nachdem es die

Spielart erfordert. Das Holz zu dem Bogen muß möglichst elastisch seyn; daher nimmt man meist auch sogenanntes Brasilien- oder Schlangenholz dazu. Der Bogen des Violoncells ist meist etwas größer als der der Violine und Viola. Der Bogen des Contrabasses besteht zwar aus denselben Theilen, wie der jener Instrumente, ist aber viel kürzer, und überhaupt weit massiver und schwer gebaut, weil er auch mehr Druck und Kraft ertragen muß. Damit die Haare die Saiten recht scharf angreifen, werden sie mit Colofonium bestrichen, was ihnen eine klebrige Fettigkeit verleiht, ohne doch sie schmierig zu machen.

Als die besten Saiten werden die sogenannten romanischen geschätzt, welche man jetzt in Neapel, Rom und Mailand gleich gut verfertigt.

§. 3.

Fortsetzung.

Unter den sogenannten Lauteninstrumenten verdient vor allen wohl die Harfe einer näheren Betrachtung. Der eigentliche Instrumentenkörper derselben ist ein langer, aufrecht stehender, von unten nach oben etwas verjüngt zulaufender hohler Kasten, dessen innere Decke zum Resonanz- oder sogenannten Sangboden dient. Von dem obern Ende desselben läuft dann winkelförmig ein Querbalken, welcher der Hals heißt, und der des besseren Ansehens wegen meist schlangenförmig gebaut, auch auf die verschiedenste Weise verziert wird. Man könnte diesen Hals auch den Stimmstock nennen, indem die Wirbel darin stecken, vermittelst welcher man die Saiten stimmt, die von da in lauter Winkeln bis hinab zu dem Sangboden reichen, wo sie jede in einem kleinen Loche, das sich in einer Leiste, welche der Länge nach mitten auf den Resonanzboden aufgeleimt ist, mittelst eines daneben gesteckten kleinen Knöpfchens, das Patrone genannt

wird, befestigt werden. Damit dann der Hals durch die Anspannung der Saiten nicht herabgezogen werden kann, vielmehr fest in seiner Lage bleibt, ist derselbe endlich an seinem äußersten Ende wieder von einer Stange unterstützt, welche sich unten dergestalt mit dem Fuße des ganzen Instrumentenkörpers verbindet, daß dieser Körper, jener Hals und die Stange zusammen gewissermaßen ein rechtwinkeliges Dreieck bilden. Die Saiten sind alle Darmsaiten, und in die diatonische Tonleiter von meist groß C bis zum dreigestrichenen c oder d gestimmt, so zwar, daß die tiefsten und längsten derselben zunächst der langen Stange ausgespannt sind, und von da die Leiter bis in den äußersten Winkel des Halses und des Corpus fortschreitet. Gespielt wird das Instrument meist im Sitzen, wobei der Spieler den obern Theil des Corpus an seine rechte Schulter anlehnt. Die rechte Hand greift den Discant, und die linke Hand die Baßtöne. So ist das Instrument einer vollkommenen Harmonie fähig, und dient daher hauptsächlich zur Begleitung von einstimmigen Gesängen, doch auch zum Concertspiele, und wegen seines weichen, und dabei doch klangvollen Tones oft mit bewunderungswürdiger Wirkung. Da die Saiten, mit Ausnahme der beiden Halbtöne, welche in jeder Tonleiter vorkommen, in lauter ganze Töne gestimmt sind, so müssen die Halbtöne durch ein besonderes Mittel erst jedesmal erzielt werden, und dieses ist natürlich ein solches, welches die klingenden Saiten erforderlichen Falls jedesmal um so viel verkürzt, als nöthig ist, daß sie einen halben Ton höher stimmen. Auf jedem andern Saiteninstrumente, das ein Griffbrett hat, geschieht das Verkürzen der Saiten durch Aufsetzen der Finger auf dieselben; bei der Harfe aber, welche kein Griffbrett hat, muß es mittelst kleiner Hacken, die oben am Halse neben den Saiten angebracht sind, bewirkt werden, indem dieselben nämlich, umgedreht, sich fest an die

Saiten anlegen und so dieselben um den nöthigen Theil während der Vibration abkürzen. Früher, und an vielen Harfen auch jetzt noch, mußte dieses Umdrehen des Häckchens, oder Drücken desselben an die (im Falle der Erniedrigung natürlich von der) Saite, der Spieler jedesmal mit der Hand besorgen, wenn er einen andern, als in der Leiter der Tonart, aus welcher er eben spielte, enthaltenen Ton greifen wollte. Das Lästige und vielfach Störende eines solchen Verfahrens leuchtet ein; daher erfand denn der Harfenspieler Hochbrucker schon um 1720 eine mechanische Vorrichtung, mittelst welcher jenes Umdrehen der Häckchen durch einen Fußtritt bewirkt werden kann, indem nämlich die oben bezeichnete Stange und der Hals des Instruments hohl verfertigt werden, und in denselben feine Drähte laufen, die, wenn sie durch einen Fußtritt angezogen werden, wozu unten am Instrumentenkörper eine Art Leisten angebracht ist, das Häckchen fassen und wenden. Und solche Harfen heißen nun Pedalharfen (von dem lateinischen pes — der Fuß, pedes — die Füße), und um dieselben noch bestimmter von denen zu unterscheiden, bei welchen das Umdrehen der chromatischen Häckchen noch mit der Hand besorgt werden muß, nennt man diese gemeinhin Hackenharfen. — Von den Schulen oder Lehrbüchern des Harfenspiels kann ich vornehmlich die von C. Bochsa, dann auch die kleinere von Backhofen, und endlich besonders die von dem großen Harfenspieler Nadermann empfehlen, der auch um die Verbesserung des Harfenbaues sich große Verdienste erwarb.

Die allbekannte, aber nicht sehr werthvolle Guitarre, welche der Komponist wohl auf dem Schooße haben mag, um bisweilen seine Harmonien und Accorde darauf anzuschlagen, oder der Sänger im Arme, um seine Melodie damit in einfach harmonischer Weise zu begleiten, ist der nächste Abkömmling von der alten Laute, und besteht aus einem flachen,

oben und unten abgerundeten Kasten, dessen beide Seiten ein wenig einwärts geschweift sind, und auf dessen oberes Ende ein langer breiter Hals aufgesetzt ist, auf dem auch das mit sogenannten Tonbunden versehene Griffbrett fest aufliegt, jedoch noch weiter, selbst über den Resonanzboden hinweg, bis nahe in die Gegend des Schalllloches reicht, das sich ziemlich in der Mitte des Resonanzbodens (obere Decke des Kastens) befindet. Die Bunde sind quer über das Griffbrett eingesetzte und eingeleimte Stäbchen von Elfenbein oder Metall, die immer so weit von einander entfernt liegen, daß die Saite, um so viel mehr verkürzt, immer einen halben Ton höher stimmt. Das Verkürzen geschieht durch Aufsetzen der Finger der linken Hand auf die Saiten zwischen den Bunden, wodurch dieselben gegen diese angedrückt werden, was ihre Vibration bestimmt abgränzt. Unten auf dem Resonanzboden, nahe unter dem Schallloche, ist der sogenannte Sattel, in welchen die Saiten mittelst Patronen (wie bei der Harfe) befestigt werden, die dann über das Griffbrett hinauf bis zu dem Wirbelbrett laufen, wo sie, um die Wirbel gewickelt, mittelst Umdrehen dieser gestimmt werden, welches Umdrehen dann oft auch, um die Stimmung recht genau zu besorgen, mit Hülfe eines metallenen Mechanismus geschieht, der übrigens die Wirbel selbst nicht entbehrlich macht. Die Zahl der Saiten ist sechs, welche in **E**, **A**, **d**, **g**, **h** und $\bar{e}$ gestimmt sind; gleichwohl werden die Noten für die Guitarre meist im Violinschlüssel geschrieben, so daß also jeder gespielte Ton eigentlich um eine Octave tiefer klingt, als er auf dem Notenblatte geschrieben steht. Die beiden, auch wohl drei, tiefsten Saiten sind aus Seide zusammengedreht und mit Silberdraht übersponnen; die übrigen sind Darmsaiten. Das Spiel selbst besorgt die rechte Hand, indem mit den Fingern die Saiten gerissen werden, wobei der kleine Finger fest auf dem Resonanzboden ruht, und das Instrument an einem

langen Bande über der Schulter des Spielers hängt. Da sich, wegen der ungleichen Applicatur, nicht aus allen Tonarten bequem auf dem Instrumente spielen läßt, so wird zu dem Behufe auch wohl die Stimmung bisweilen verändert, nämlich durch einen Sattel, Capo tasto genannt, den man gehörigen Orts quer über das Griffbrett zwischen die Bunde aufschraubt oder festbindet. — An Lehrbüchern für das Guitarrenspiel fehlt es nicht: die besseren und gründlicheren sind die von Carulli, der auch in der Composition für dieses Instrument sich äußerst thätig gezeigt, Bornhardt, Bertolazzi, Giuliani und Wohlfahrt.

Die Mandoline endlich, welche den meisten meiner verehrten Leser wohl nur von Don Juan's Ständchen her in Mozart's weltberühmter Oper bekannt seyn dürfte, ist der Guitarre sehr ähnlich, ja eigentlich nur durch einen kleinern Corpus, andern Bezug, kleinere Dimension, eine andere Stimmung, und dadurch von derselben unterschieden, daß der untere Theil des Kastens, die untere Decke desselben, muschelförmig gestaltet ist, und nur die obere Decke desselben, der Resonanzboden, sich flach über das Instrument ausdehnt. Im Uebrigen stimmt der äußere Bau ziemlich ganz mit dem der Guitarre überein. Man hat zweierlei Gattungen dieses Instruments: die sogenannte neapolitanische und die mailändische Mandoline. Erstere ist zweichörig mit vier verschiedenen Saiten bezogen, die in gg, $\bar{d}\bar{d}$, $\bar{a}\bar{a}$ und $\bar{\bar{e}}\bar{\bar{e}}$ stimmen. Die e-Saiten sind schwache Darmsaiten; die Saiten, welche in a stimmen, zwei Stahl-, und welche das d geben, zwei Messingdrahtsaiten, und die G-Saiten endlich zwei mit Silberdraht übersponnene Darmsaiten. Die mailändische Mandoline hat fünf Chöre, welche in gg, $\bar{c}\bar{c}$, $\bar{a}\bar{a}$, $\bar{\bar{d}}\bar{\bar{d}}$ und $\bar{\bar{e}}\bar{\bar{e}}$ gestimmt sind. Die G-Saiten sind übersponnene Darmsaiten, alle übrigen aber Stahldrahtsaiten. Beim Spiel werden die Saiten mit einem breiten Plectrum geschlagen, welches der

Spieler zwischen den Fingern der rechten Hand hält. Das Greifen der Töne auf dem mit Bunden versehenen Griffbrette geschieht von den Fingern der linken Hand. Gehalten wird das Instrument beim Spiel wie die Guitarre.

§. 4.

Fortsetzung.

Die dritte Art von Saiteninstrumenten umfaßt die sogenannten kruftischen Saiteninstrumente: das Fortepiano oder Pianoforte, und das eigentliche Clavier oder Clavichord.

Die Gestalt, in welcher wir jetzt das erste Instrument besitzen, so viel gebrauchen und so sehr lieben, ist, zunächst in ihrem Aeußern blos angeschaut, eine zweifache: eine tafel- und eine flügelförmige. Die tafelförmigen Fortepiano's nennt man auch wohl schlechtweg Claviere, und die flügelförmigen — Flügel. Hinsichtlich ihrer innern Konstruktion und Bauart aber sind die tafel- wie flügelförmigen Fortepiano's im Wesentlichen einerlei; beide haben dieselben inneren Theile und Einrichtungen, nur daß der äußere Kasten nach der angegebenen Form verschieden ist, was dann aber auf die Erscheinung des Tones, seine Beschaffenheit und Kraft, nicht ohne merklichen Einfluß bleiben kann. Die Hauptbestandtheile eines Fortepiano's sind: Stimmstock, Resonanzboden, Tasten, Wirbel, Saiten und Mechanik. Der Stimmstock ist derjenige feste Körper von Holz, in welchem die Wirbel stehen, mittelst deren Umdrehen die Saiten angespannt und so gestimmt werden. Die ungeheure Gewalt, welche die Saiten durch ihre Spannung auf denselben wie auch auf das ganze Instrument ausüben, da jede einzelne Saite im Durchschnitt die Kraft von fünfzig Pfund ungefähr besitzt, erfordert einen außerordentlich, unerschütterlich festen Bau desselben, weshalb er bei Flügeln

gewöhnlich auch mit eisernen Spreizen u. s. w. versehen ist. Die Tasten sind diejenigen Theile, durch deren Anschlag der Ton hervorgebracht wird. Man theilt sie ein in Ober- und Untertasten. Die Saiten sind größtentheils von Stahldraht; nur die tieferen Octaven haben Messingsaiten. Die Mechanik besteht hauptsächlich aus Taste, Hammer, Stößer und Dämpfung. Der Stößer hebt beim Niederdruck der Taste den um des weicheren Anschlags willen mit Leder oder Filz überzogenen Hammer in die Höhe, welcher auf solche Weise dann die Saite anschlägt und in Vibration setzt. Durch die Dämpfung, welche in einem auf den Saiten ruhenden, verschieden gebauten, Körper besteht, wird diese und somit der Klang in seiner Fortdauer gehindert, was um der Deutlichkeit und der Reinheit des Spiels und der Töne willen nothwendig ist. Beim Anschlag einer Taste wird natürlich auch die Dämpfung gehoben, aber so bald die Taste wieder in die Höhe geht, fällt, wenn er sonst nicht absichtlich daran verhindert wird, auch der Dämpfer wieder. — Der Tonumfang erstreckt sich bei den neueren Instrumenten dieser Art meist von Contra-F bis chromatisch hinauf zum viergestrichenen f, also über sechs volle Octaven; bei Flügeln, und unter den neuesten auch bei einigen tafelförmigen Fortepiano's, geht er gewöhnlich von Contra-C bis chromatisch hinauf zum viergestrichenen g, also durch $6\frac{1}{2}$ Octave. Indeß reicht der zuerst bezeichnete Umfang zu allen bis jetzt gebräuchlichen Spielmanieren vollkommen aus, und hat das Spektakeln in den tiefen Contratönen, wie das moderne Geklimper in den obersten Regionen der viergestrichenen Octave nach meinem Dafürhalten auch wenig Schönes mehr an sich. Der Ton des sogenannten Flügels zeichnet sich vor dem des tafelförmigen Fortepiano's durch eine mächtigere Fülle, mehr Stärke und größeren Reichthum des Klanges aus, die dann die ganze Musik darauf viel angenehmer, charakteristischer und daher

wirksamer machen als jene auf tafelförmigen Instrumenten. Der Grund davon liegt zum größern Theile in dem äußern, weitern und daher bequemer zu behandelnden Baue des Flügels, seinem größern Klangraume.

Eine dritte, von den vorigen beiden Arten ganz verschiedene Gattung von Fortepiano's, hinsichtlich der äußern Form, bilden die sogenannten Pyramiden- oder Kabinet-Flügel, und das Piano droit oder Kabinet-Piano-forte. Beide bestehen aus keinen andern Theilen und haben keine andere Construction als die gewöhnlichen tafelförmigen oder Flügel-Fortepiano's, nur in aufrechter Stellung, wie ein Schrank oder vielmehr Schreibepult; deshalb jedoch, weil bei diesen Instrumenten die Hämmermechanik nicht in, sondern vor den Kasten, nicht unter, sondern vor den Resonanzboden zu liegen kommt, kann dieser sich über die ganze Fläche des Instruments ausbreiten, und so müssen, bei sonst gutem Baue, solche Instrumente nothwendig eine Kraft und Fülle des Tones enthalten, wie man sie bei den gewöhnlichen Tafelinstrumenten meist vergebens sucht. Auch läßt ihr ganzes Aeußere dem Verfertiger so vielen Spielraum, daß er bequem alle an ihn gemachte Forderungen zu befriedigen im Stande ist. Doch verlangt man mehr von einem Instrumente als blos starken Ton und hübsches bequemes Aeußere, will man ein wirklich musikalisches Kunst-instrument, so muß den gewöhnlichen liegenden Instrumenten, Flügel- und Tafel-Fortepiano, immer der Vorzug vor den aufrechtstehenden gegeben werden. Das Naturwidrige oder Naturfremde ihrer Mechanik erschwert ihre Spielart, macht den Anschlag unpräcis, das Auslösen und Zurückfallen des Hammers zu fühlbar und unelastisch u. s. w. — lauter Fehler, die jenen ersten und auch den geringen Vortheil des kleinern Raumes, den diese Instrumente einnehmen, und daß

sie sich in jedem Zimmer bequem und vortheilhaft stellen lassen, weit überwiegen.

Je nach der Konstruktion der Mechanik oder überhaupt des innern Baues der Instrumente unterscheiden wir ferner auch sogenannte englische und deutsche Fortepiano's. Uebrigens muß ich gleich von vorne herein erklären, daß das, was man dem gemeinen Sprachgebrauche nach unter einer englischen Mechanik versteht, eben so wohl eine ächt deutsche Erfindung und ein ächt deutsches Machwerk ist, als die sogenannte deutsche Mechanik. Jene rührt von dem unvergeßlichen Silbermann, diese von dem noch immer in gutem Andenken stehenden Instrumentenmacher Stein her. Der Hauptunterschied zwischen beiden besteht darin, daß bei der englischen Mechanik der Hammer wirklich von einem Stößer gehoben wird, während bei der deutschen die Taste gleichsam den Hammer unter einen Stößer hebt, der ihn dann hinten an der Stielwurzel zurückhält und so bewirkt, daß er sich in seiner eigenen Achse (Docke oder Kapsel) dreht und vorne höher, bis unter die Saiten hebt. Ob ein Fortepiano englische oder deutsche Mechanik hat, erkennt man von Außen sogleich daran, daß im erstern Falle die Klaviatur unmittelbar auf dem Boden des Kastens ruht, während im andern Falle, bei sogenannter deutscher Mechanik also, dieselbe um gute drei Finger breit höher, auf Stützen oder Schiebern, liegt, das Frontbrett dort, bei englischer Mechanik, demnach viel schmäler und der ganze Kasten daher auch weniger hoch als hier ist. Den größeren Werth unter beiden Arten von Mechanik hat unbedingt die englische, denn sie ist nicht allein leichter und dabei doch fester gebaut, sondern eben deshalb auch präciser und elastischer als die deutsche.

Auch in Instrumente mit Hammeranschlag von oben und solche mit Hammeranschlag von unten kann man, in Rücksicht auf den innern Bau und die Kon=

struktion der Fortepiano's, diese eintheilen. Was darunter zu verstehen, ergiebt sich schon aus dem Worte.

Aehnlich, wie mit den Instrumenten mit Hammeranschlag von oben verhält es sich mit den sogenannten verkehrten Fortepiano's, bei denen die Saiten unter dem Resonanzboden liegen, und dieser die ganze Länge und Fläche des Instruments einnimmt. Der Hammeranschlag geschieht hier von unten, und die Saite wird gegen den Sattel und Steg gedrückt, aber das Stimmen und Saitenaufziehen ist so beschwerlich, die ganze Mechanik so sehr delikat, unelastisch u. s. w., und der ganze Bau, besonders bei den tafelförmigen Instrumenten dieser Art, so wenig fest und dauerhaft, daß sie selbst den mindern Werth der Instrumente mit Hammeranschlag von oben noch nicht einmal erreichen.

Eine besondere Beachtung verdienen endlich an den Fortepianos auch noch die Veränderungen oder sogenannten Mutationen und Züge, wie Andere sie nennen. Man macht Fortepianos mit drei, vier, fünf, ja sechs solcher Veränderungen; von wirklichem Nutzen für das Spiel, wie das Instrument selbst, sei es nun Flügel oder ein tafelförmiges Fortepiano, sind aber nur zwei davon, nämlich der sogenannte Forte- und Pianozug, von denen auch der Name Fortepiano herstammt. Alle übrigen sind leere, gehaltlose Spielereien, die überdem sehr häufig noch den größten Nachtheil für die Stimmung, wie Dauerhaftigkeit des Instruments haben können und bei öfterer Benützung sogar haben müssen. Der Fortezug besteht in einer Vorrichtung, durch welche die Dämpfung von den Saiten aufgehoben und somit ein Nachhallen des Klanges der Saiten bewirkt wird, das natürlich aber nur da, an den Stellen der Composition von Nutzen seyn kann, wo die Harmonien nicht wechseln, in jedem andern Falle die ganze Musik undeutlich machen muß. Der Pianozug ist eine Vorrichtung, durch welche bei tafelförmigen Forte-

pianos eine mit kleinen Tuchstreifen belegte schmale Brettstange dergestalt unter die Saiten geschoben wird, daß die Hämmer nicht unmittelbar die Saiten, sondern jene Tuchstreifen und diese die Saiten berühren; und bei den Flügeln entweder dieselbe oder eine andere Vorrichtung, welche die Klaviatur um so viel verschiebt, daß der Hammer nur eine Saite anschlägt (a una chorda), was ein äußerst schönes Piano bewirkt, doch auch der Stimmung niemals zuträglich seyn kann.

Als die größten Meister in der Fortepianobaukunst sind, neben den vielen guten, jetzt besonders Broadwood in London, Eck und Lefebre in Cöln, Erard und Pleyel in Paris, und Schiedmaier in Stuttgart bekannt; und unbedingt auch sind aus ihren Fabriken die besten Instrumente hervorgegangen, welche mir je zu Gesicht kamen.

Das eigentliche Klavier oder Klavichord unterscheidet sich im Wesentlichen von dem tafelförmigen Fortepiano nur durch die Art der Tonerzeugung und den Bezug. Die Saiten sind nämlich durchgehends von Messingdraht, von denen die tieferen und längeren, damit sie mehr Schwingungskraft haben, auch mit Silberdraht übersponnen werden, und in Vibration werden sie unmittelbar von der Taste selbst gesetzt, indem diese mittelst eines in ihr feststehenden kleinen breiten Metallstifts, die Tangente genannt, an sie anschlägt. Unmittelbar vor der Anhängeleiste sind die Saiten mit schmalen Tuchstreifen durchflochten, im Basse breiter als im Discant, und dieses Tuchgeflecht hat einen außerordentlichen Einfluß auf den Ton, indem es die Vibration der Saiten über den Anschlagepunkt hinaus unmöglich macht, also bewirkt, daß die Saiten nur von dem Anschlagepunkt der Tangente an bis zu dem auf dem Resonanzboden befindlichen Steg vibriren, wodurch der Klang gewisser und bestimmter, also auch heller wird. Daher klingt die Saite aber auch nur in dem Falle einige Zeit fort, wenn die Tangente fortfährt sie zu berühren,

die Taste somit niedergedrückt bleibt; hängt ferner die Stärke des Tones von der Heftigkeit des Drucks der Tangente gegen die Saite ab, was eben jene mannigfaltigen Modifikationen desselben möglich macht, und kann man endlich auch wohl die Tangenten zweier dicht neben einander liegender Tasten an ein und denselben Saitenchor anschlagen lassen, als c-cis, e-f, g-gis u. s. w., indem nämlich dadurch, daß der Anschlagepunkt so viel weiter, als der Raum zwischen zwei Tasten ausmacht, fortgerückt, auch der vibrirende Seitentheil verkürzt und somit der Ton höher wird. Auf diese Weise eingerichtete Klaviere nennt man gebundene. Sie brauchen begreiflich weit weniger Saiten und einen kleinern Körper; aber sie haben für das Spiel so manche Unannehmlichkeit, daß sie ungebundenen oder bundfreien, bei welchen jede Taste auch ihren eigenen Saitenchor hat, bei Weitem nachstehen.

§. 5.

Fortsetzung.

Eine ganz eigene Gattung von Saiteninstrumenten, sagte ich, bildet die Aeolus- oder Aeolsharfe, deutsch eigentlich Windharfe. Es ist dieses Instrument ein langer, schmaler, vierkantiger Kasten von dünnem Tannenholz, etwa drei Fuß hoch oder lang, sechs Zoll breit und vier Zoll tief. Die obere Seite ist der Resonanzboden, über welchen der Länge nach acht bis zehn starke Darmsaiten, nicht zu straff angezogen, im Einklange gestimmt, und an zwei Stegen befestigt sind, die an den schmalen Enden des Kastens einander gegenüber liegen. Wird nun dieses so einfach gestaltete Instrument irgendwo dergestalt frei hingehängt, daß ein stärkerer Luftzug die Saiten berühren und dieselben auf solche Weise in Vibration setzen kann, so entstehen überaus schöne Klänge, und nicht etwa unisonische, weil die Saiten gleich dick und im Einklange gestimmt sind, sondern vollkommen harmonische,

was daher rühren mag, daß der Luftstrom die erste Saite am stärksten und die daneben liegenden folgenden nur getheilt und sonach mit weniger Kraft und Schärfe faßt. Gewöhnlich hängt man das Instrument an das Gesimse eines der offenen Thüre gegenüber stehenden Fensters, weil bei offener Thüre und offenem Fenster meistens ein starker Luftstrom entsteht. Wegen dieser Art der Tonerzeugung, daß durch Wind die Saiten zum Klange gebracht werden, läßt sich die Aeolsharfe auch, wie ich ebenfalls schon früher einmal andeutete, gewissermaßen als der schicklichste Uebergang von den Saiteninstrumenten zu den Blasinstrumenten ansehen. Die Töne aber, welche sie hervorbringt, sind wahre Geisterstimmen, und die Geschichte ist weltbekannt, daß der fromme Joh. Fr. von Dalberg in hoher Begeisterung einmal seinen Traum von dem Lande der Vorbereitung dabei aussprach.

§. 6.

Die Blasinstrumente.

Die ganze Masse von Blasinstrumenten, welche in unserem Orchester thätig sind, theilen wir ein: a) in solche, bei denen der Wind, durch welchen sie zur Ansprache gebracht werden, ein künstlich durch Bälge erzeugter ist, und dann b) in solche, bei denen jener Wind nicht künstlich erzeugt, sondern unmittelbar vom Spieler selbst in das Instrument hinein geblasen wird.

Zu den ersten gehören natürlich alle Orgelarten, von denen hieher aber nur eine nähere Beschreibung der Kirchen- oder Concertorgel gehört, da die Drehorgel und alle übrigen derartigen Instrumente schlechterdings keinen Platz in unserem Orchester finden.

Jene Orgel besteht aus sehr verschiedenartigen, kunstgerecht nach Masse, Form, Mensur und Intonation, auf Windladen in sogenannte Chöre, Register oder Stimmen, geordneten

Pfeifen, und ist daher unstreitig das voluminöseste, riesenmäßig und riesenkräftigste unter allen unsern musikalischen Instrumenten, indem sie ziemlich alle anderen Tonwerkzeuge in sich vereinigt, da alle jene ihre verschiedenen Stimmen und Chöre im Grunde Nichts sind als Nachbildungen und Versetzungen der einzelnen Instrumente in einem, und zwar in einem Tasteninstrumente, das daher der vollkommensten Harmonie und jeder Art von polyphonischem, d. h. vielstimmigem, Spiele fähig ist. Wir hören in ihm, bei nur einigermaßen vollkommenem Umfange, sowohl das Lispeln der Flöten als das liebliche Streichen der zarten Gamben, den sanften, einschmeichelnden Ton des Fagotts, wie den weichen Schmelz der Klarinette, den lieblich scharfen und dünnen Ton der Oboe, wie den hellen und durchgreifenden Ton der Geigen (Principal), das süße Näseln des Violoncells, wie den kräftig streichenden Klang des Violonbaß, die mächtig tönende Posaune, wie die hell schmetternde, schnarrende Trompete u. s. w., das einemal mehr, das anderemal weniger täuschend nachgeahmt, aber immer durch Pfeifen, welche darnach verschieden geformt sind, und ihren Wind, wenn das ihr Mundloch verschließende Ventil durch Niederdruck der Taste geöffnet oder aufgezogen wird, durch Bälge erhalten. Daher sind auch eins der Haupterfordernisse zum Klingen der Orgel oder vielmehr ihrer Pfeifen diese Blasbälge. Früher bediente man sich dazu der sogenannten Faltenbälge, wie sie die Schlosser und Schmiede und alle sonstigen Feuerarbeiter in ihren Werkstätten zum Anblasen des Feuers haben; indessen konnte der Wind dadurch nicht genug gleichmäßig strömend hervorgebracht werden, sondern war immer etwas stoßend, und man verfertigte daher für die Orgel die weit passenderen Spanbälge, die aus einer Ober- und Unterplatte, und Stirn- und Seitenfalten aus Brettern bestehen, welche mit jenen Platten durch Roßadern verbunden

und dann mit Lederstreifen an den Ecken und Kanten winddicht überleimt sind. In der untern Platte befindet sich das sogenannte Fangventil, welches beim Aufziehen des Balges den Wind einschluckt, und dann von innen durch den Druck des Windes sich fest an die Wand anschließt, damit der Wind von der Balgmündung aus durch die dazu angebrachten Kanäle in die Windkasten in der Orgel selbst strömt, von wo er dann, wie gleichsam aus einer stets gefüllten Vorrathskammer, wenn die Ventile aufgezogen werden, in die Canzellen der einzelnen Pfeifen gelangt. Das Aufziehen der Ventile durch die Tasten geschieht mittelst dünner hölzerner Stangen oder Drahtlinien, die Abstrakte heißen und an Taste und Ventil befestigt sind. Weil diese, Taste und Ventil, aber nicht immer in gerader Linie über einander liegen können, so ist jene Verbindung durch Wellenarme, Winkelhaken ꝛc. vermittelt: ein Mechanismus, der mit einem Worte das Regierwerk genannt wird. Mit Niederdruck einer Taste werden jedoch die Ventile der ihr entsprechenden Pfeife aus allen in der Orgel befindlichen Stimmen zugleich aufgezogen; damit gleichwohl nach Erforderniß auch jede einzelne Stimme entweder allein oder beliebig mit einer oder mehreren verbunden erklingen und benutzt werden kann, sind oben auf der Windlade, unter dem sogenannten Pfeifenstocke, der Länge nach dünne Brettchen gelegt, welche Schleifen oder Parallelen (weil sie gerade neben einander herlaufen) heißen, deren jedes so viele Löcher hat, als die Windlade oder vielmehr der Stock Pfeifen oder Töne, und welche Löcher gerade auf die Löcher der Windlade passen, in denen die Pfeifen stehen. Soll nun ein Register, wie jede Stimme genannt wird, nicht klingen, so schiebt man den unten neben der Klaviatur (Manual) dazu angebrachten Registerzug ein, was abstoßen genannt wird, und dadurch verschiebt sich die Parallele so, daß ihre Löcher, wie man sich auszudrücken

pflegt, übertreten, d. h. neben die Löcher der Windlade zu stehen kommen, wodurch verhindert wird, daß der Wind aus dem Loche der Windlade in das der Schleife dringen kann; zieht man den Registerzug wieder aus (die Orgelbauer sagen anziehen), so kommen die Löcher der Schleife wieder gerade auf die Löcher der Windlade zu stehen, und der Wind kann aus dieser in die Pfeifen des betreffenden Registers dringen. Soll daher das ganze Orgelwerk, mit seiner gesammten Stimmmasse, gebraucht werden, so müssen auch alle vorhandenen Registerzüge angezogen werden, und im andern Falle zieht man nur diejenigen von ihnen entweder an oder auf, auch aus, deren Stimmen man beim Spiel benutzen will. Daß es nicht einerlei ist, welche Stimmen man gemeinschaftlich dabei anwendet, vielmehr die Combination der einzelnen Orgelstimmen einen der wesentlichsten Theile der Kunst des Orgelspiels ausmacht, weiß jeder nur einigermaßen bewanderte Organist, nur gehört das nicht weiter hieher, wo es lediglich auf eine kurze Beschreibung der Orgel selbst als Instrument ankommt.

Die Gesammtzahl der verschiedenen Stimmen oder Register, welche sich in einem Orgelwerke vereinigen und anwenden lassen, befaßt man nach Struktur, Intonation und Größe der Pfeifen in zwei Hauptklassen: in Flöten- und Rohrstimmen, die auch Werke genannt werden, also Flöten- und Rohrwerke. Die Flötenstimmen, die auch Grundstimmen heißen und nach der Form und Einrichtung ihrer Pfeifen Labialstimmen, sind diejenigen, deren Pfeifen Labien und Kern haben, und meist aus Zinn oder doch einem mit Zinn vermischten Metall, seltener aus Holz verfertigt werden. Der Theil der Pfeife, welcher sich unter dem Kerne und Mundloche befindet, und, konisch geformt, mit seinem untern Ende in dem Pfeifenstocke steht, wo er den Wind empfängt, heißt ihr Fuß, und trägt weiter Nichts

zum Tone bei, als daß er den Wind über den Kern hinweg durch das Mundloch in die eigentliche Pfeifensäule dringen läßt, wo sich erst der eigentliche Ton bildet, der tief oder hoch ist, je nachdem die Säule oder Pfeife einen mehr oder weniger großen, langen und weiten Körper hat, wovon weiter unten noch mehr die Rede seyn wird. — Künstlicher als die Labialstimmen sind die Rohr- oder nach Art ihrer Tonerzeugung sogenannten Zungen- und nach Art ihres Klanges selbst sogenannten Schnarrwerke gebaut. Ihre Pfeifen, die meist konisch gebaut sind, ruhen auf einem Stiefel, d. i. ein hölzernes oder metallenes kleines Kästchen, in welchem sich dann das zur Tonerzeugung nöthige Mundstück befindet, das viel Aehnlichkeit mit dem gewöhnlichen Klarinettschnabel hat, nur daß die Zunge, welche in oder auf einer Rinne vibrirt, allemal aus Metall verfertigt ist, und die Länge oder Kürze ihres vibrirenden Theils durch eine sogenannte Krücke bestimmt wird, die auch Stimmkrücke heißt, weil man mittelst ihrer, durch Auf- oder Abschieben, den Ton tiefer und höher stimmen kann. Vibrirt die Zunge beim Intoniren dieser Stimmen in der Rinne, so heißt sie durchschlagend oder freischwebend, und vibrirt sie auf der Rinne, so heißt sie aufschlagend.

Die Höhe und Tiefe der Töne der Orgelpfeifen, sagte ich, hänge von der Größe und Weite der Pfeifensäule ab, welche die klingende Luftsäule einschließt. Durch dieses Pfeifenmaaß wird nun auch die Massehaftigkeit oder eigentliche Größe des Klanges bestimmt, die man nach einem Fußmaaß zu berechnen gewohnt ist, welchem die Größe des Pfeifenkörpers des tiefen C zur Norm dient. Ist nämlich bei einer Stimme die Pfeife, welche den Ton des tiefen C von sich giebt, z. B. acht Fuß lang, so heißt auch die ganze Stimme, deren Pfeifen zusammen genommen ein Chor genannt werden, achtfüßig oder im 8 Fußton stehend, ist sie 16, 32, 4, 2 u. s. w. Fuß lang, so heißt die ganze Stimme auch so

viel füßig. Ja dieses Tonmaaß, in Rücksicht auf welches unter den einzelnen Stimmen ein genaues kunstgerechtes Verhältniß statt finden muß, giebt sogar Veranlassung, die Größe und den Umfang des ganzen Orgelwerks damit zu bezeichnen, da die Größe der Grundstimme, des Principals, zur Richtschnur der Tongröße aller übrigen Stimmen dient, und darnach nun auch die Größe des ganzen Werks namentlich ausgedrückt werden kann. Ist sonach die Pfeife des tiefen C in der Principalstimme z. B. 16 Fuß lang, so heißt auch das ganze Werk ein 16füßiges u. s. w.

Die Flötenstimmen insbesondere theilt man noch ein: in offene und gedeckte. Jene sind diejenigen, deren Säule oben offen steht, und nach welchen sich daher auch das eigentliche Tonmaaß richtet; diese dagegen, die der Orgelbauer Gedakte nennt, sind oben auf irgend eine Weise zugedeckt, und geben daher bei nur halber Länge denselben Ton, in dessen Größe die offenen Pfeifen klingen, so daß z. B. das tiefe C einer 8füßigen gedeckten Stimme gleichwohl nur 4 Fuß lang ist und zu seyn braucht. — Ferner theilt man die Flötenstimmen insbesondere ein: in gemischte und Neben-Stimmen. Jene, die in der Kunstsprache daher auch Mixturen genannt werden, sind diejenigen Flötenstimmen, welche beim Niederdrücken einer Taste mehrere, natürlich vollkommen consonirende, Töne zugleich hören lassen, und deren Tongröße aus dem Grunde auch nicht mit Tonfüßen, sondern fachweis, wie vielfach der Klang ist, bezeichnet wird. So giebt es drei- bis zwölffache Mixturen, die begreiflich alle keinen anderen Zweck haben als den der Verstärkung des Tones des ganzen Instrumentenspiels, und eben deshalb auch niemals allein, d. h. ohne in Begleitung von anderen Grundstimmen, benutzt werden können. Nebenstimmen sind solche Flötenstimmen, welche einen ganz anderen Ton angeben, als den die Taste eigentlich besagt, wie Terz

und Quinte, und die daher ebenfalls, wie die gemischten Stimmen, niemals allein, sondern immer nur zur Ausfüllung und Verstärkung anderer Stimmen gebraucht werden können.

Die Mittel, den Klang der verschiedenen Stimmen oder Register gleichsam so zu gestalten, daß die damit beabsichtigten Instrumente oder Stimmen wirklich nachgeahmt, überhaupt Verschiedenheiten in der Wirkung damit hervorgebracht werden, liegen einzig theils in der Struktur, theils in dem Material der Pfeifen. Die Pfeifen einiger Stimmen sind, außer ihrer Beschaffenheit ob Flöten- oder Rohrpfeifen, dazu von Holz, andere von Metall; einige haben Seitenbärte, das sind kleine Zinnblättchen an den beiden Seiten der Labien, andere Winkelbärte, ein an den beiden Seiten der Labien und dem Unterlabium herumlaufendes Blättchen; einige sind konisch (kegelförmig), andere cylindrisch geformt, die hölzernen Pfeifen meist vierkantig, u. s. w.

Die Pfeifen derjenigen Stimmen, welche vorn in der Orgelfronte aufgestellt sind, heißen auch wohl zusammengenommen das Brustwerk, im Gegensatze zu dem Rückwerke, das sind diejenigen Stimmen, welche hinten in dem ganzen Orgelgehäuse aufgestellt werden.

Die Tastaturen einer Orgel werden eingetheilt in Manuale und Pedale; jene, deren an einer großen Orgel um der gehörigen Verwendung der mannigfachen und großen Zahl von Stimmen willen zwei, drei über einander angebracht sind, und die jedes einzeln benutzt, durch ein sogenanntes Koppel aber auch mit einander verbunden werden können, spielt man mit den Händen oder vielmehr Fingern, woher auch ihr Name; diese, welche einen geringeren Tonumfang als die Manuale, in ihrer Stimmenzahl aber stets die tiefsten und kräftigsten Register haben, mit den Füßen.

Kleine Orgeln, meist ohne Pedal, heißen Positive. Sind solche kleine Orgeln mit größeren verbunden, oder besser

gesagt: sind die gewöhnlich darin enthaltenen Stimmen auch in einer größern Orgel einzeln aufgestellt, so stehen sie in der Regel vor derselben, und das Positiv heißt alsdann Brustpositiv oder Brustwerk.

Sich eine ausführliche und genaue Kenntniß des Orgelbaues zu verschaffen, kann ich besonders das Werk von Töpfer und auch das von Kützing empfehlen, und unter den Orgelschulen verdienen hier genannt zu werden die dahin gehörigen Werke von Rink, Schütze, Fr. Schneider und Knecht.

§. 7.

Fortsetzung.

Diejenigen Blasinstrumente, welche zu der zweiten Hauptgattung gehören, zerfallen wieder in zwei Unterklassen, nämlich in solche, die aus Holz, und solche, die aus Metall verfertigt werden, oder kurzweg in Holz- und Blechinstrumente.

Alle Instrumente dieser Art, welche vom Spieler selbst angeblasen werden, muß ich voraus bemerken, sind rein melodischer Natur, d. h. es können niemals und unter keinen Umständen harmonische Tonverbindungen, sondern immer nur Folgen von einzelnen Tönen, also blos melodische Tonverbindungen auf ihnen hervorgebracht werden, und auch diese nicht auf allen mit gleicher Vollkommenheit und Unbeschränktheit, vielmehr auf dem einen weniger, auf dem andern mehr.

Am vollkommensten ist in dieser Beziehung unter allen Blasinstrumenten die Flöte, auf der sich sämmtliche innerhalb ihres Umfangs liegende chromatische Töne in jeder beliebigen Folge und Reihe, und sowohl langsam als schnell mittelst der Applicatur hervorbringen lassen. Es ist dies ein Blasinstrument von Holz mit Tonlöchern, das beim Spiel quer an den Mund gehalten wird, und aus folgenden ein-

zelnen Hauptbestandtheilen besteht: 1) vier zusammengezapften Stückchen Röhre, dem Kopfstücke mit dem Mundloche, zwei Mittelstücken und dem sogenannten Fuße; 2) der Pfropfschraube; 3) sieben offenen Tonlöchern, nämlich drei in dem untersten Mittelstücke für die drei mittleren Finger der rechten, drei oberhalb derselben in dem obern Mittelstücke für die drei mittleren Finger der linken, und einen unterhalb dieses Mittelstücks für den Daumen der linken Hand; und 4) aus mehreren Klappen. Oben ist das Instrument verschlossen, unten offen, und die Bohrung läuft von oben nach unten immer etwas enger zu. Intonirt wird es nicht mittelst eines Mundstücks, sondern blos durch ein von der Seite anzublasendes Mundloch. Die Bedeckung des Instruments an seinem obern Ende geschieht durch die sogenannte Pfropfschraube. Nach den Lehren der Akustik nämlich wird die Länge des noch hohlen Raumes über dem Mundloche nothwendig bedingt von der Länge des Instruments unter dem Mundloche, und muß mit dieser in vollkommen richtigem Verhältnisse stehen, wenn die Töne ihren ganzen Umfang hindurch gleich rein und stark seyn sollen: je geringer diese untere Länge, desto größer jene, und umgekehrt; und nun läßt sich durch die Pfropfschraube das Alles leicht ermitteln, indem man den in der Röhre steckenden und diese oben zuschließenden Pfropfen dadurch bequem auf- und abzuziehen vermag, und um zu erfahren, ob er an seinem rechten Platze sich befindet, nur die drei d aus der Scala der Flöte anzublasen braucht: sind alle drei gleich rein, so steht der Pfropf an seiner gehörigen Stelle, und alle übrigen Töne sind gleichmäßig und rein. — Weil die Stimmung der Instrumente nicht an allen Orten und selbst unter den Instrumenten nicht immer dieselbe ist, wird das obere Mittelstück auch wohl in verschiedener Größe angewendet: kleiner, wenn die Stimmung höher ist, länger, wenn sie etwas tiefer steht. — Die Anzahl der Klappen ist sehr verschieden; die

allergewöhnlichsten Flöten haben nur eine Klappe am Fuße für den Ton dis oder es; in neueren Zeiten aber werden Flöten mit 7 bis zu 15 Klappen verfertigt, theils um alle Töne der chromatischen Leiter ihres Umfangs, theils um mehr Reinheit und eine völlige Gleichheit derselben in Hinsicht der Stärke zu erlangen. Von besonderer Wichtigkeit ist bei dem Instrumente das Material und bei seinem Spiel der sogenannte Ansatz. Hinsichtlich des ersteren, welches Holz das beste zu einer Flöte sei, sind die Akustiker und Virtuosen verschiedener Ansicht. Hinsichtlich des Ansatzes muß auf die speciellen Schulen verwiesen werden.

Außer der gewöhnlichen Flöte, welche man die D-Flöte zu nennen pflegt, weil ihr Grund- oder tiefster Ton das eingestrichene d ist, von dem sich ihr Umfang durch alle Stufen der diatonisch-chromatischen Tonleiter bis hinauf zum dreigestrichenen a erstreckt, hat man auch noch eine sogenannte Liebesflöte (Flûte d'amour), welche um eine kleine Terz tiefer; eine Terzflöte, welche um eine kleine Terz höher; eine Quartflöte, welche um eine reine Quarte höher; eine Octavflöte (Piccoloflöte, Flauto piccolo oder Ottavino), welche um eine ganze Octav höher; eine Es-Flöte, welche um eine kleine None höher; eine Octav-Terzflöte, welche um eine Decime höher als die gewöhnliche D-Flöte in der Stimmung steht; eine G-Flöte, die um eine Quinte tiefer, also bis zu dem kleinen g reicht, und auch Panaylon genannt wird, und endlich C-Flöte, d. h. eine Flöte, an deren äußerstem Ende noch ein Stückchen Röhre angebracht ist, das daher auch der C-Fuß heißt, damit in der Tiefe auch die Töne c und h noch darauf geblasen werden können, weil mit Verlängerung der Röhre der Ton natürlicher Weise tiefer wird. Alle acht Gattungen unterscheiden sich indessen von der gewöhnlichen D-Flöte nur durch ihre Größe und den daraus entstehenden Tonklang und Tonumfang; im

Uebrigen, was Tonfarbe, Applicatur, Notenschrift ꝛc. anbelangt, sind sie mit derselben völlig gleich.

Die Tonarten mit Kreuzen in der Vorzeichnung blasen sich auf der Flöte am leichtesten, auch die mit wenigen Been noch ziemlich leicht; allein die mit 5 und 6 Kreuzen sind schon sehr schwer, und die mit 4 bis 6 Been endlich am allerschwersten. —

Die besten Schulen für die Flöte sind von Drouet, Devienne, Fürstenau, Müller, Vanderhagen.

Die Röhre der Hoboe wird, 21 Zoll lang, meist aus einem Stücke und in der Regel zwar aus Buchsbaumholz gedreht. Dann hat das Instrument zwei ähnliche Kopfstücke, von denen eins aber um 2 Linien länger ist als das andere. Man bedient sich auch wohl dreier Kopf- und zweier Mittelstücke, mit denen man dann der Intonation wegen wechselt. Dieses Wechseln hat aber viel Unangenehmes, und so bringt man in neuerer Zeit oben am Kopfstücke einen Cylinder an, um durch Ausziehen des Kopfstücks, ohne Nachtheil für Reinheit und Güte der Töne, gehörig einstimmen zu können. Auf solche Weise verfertigte Oboen bestehen demnach aus einem Kopfstücke, 2 Mittelstücken und der Stürze oder dem Schallbecher. In die oberste Oeffnung des Kopfstücks wird das zum Anblasen nöthige Mundstück, nämlich ein Rohr gesteckt, das somit das eigentliche Hauptorgan zur Hervorbringung des Tones ist, indem, durch die eingeblasene Luft in Vibration gesetzt, auf solche Weise auch die im Instrumente enthaltene Luftsäule in Schwingungen geräth, die den Klang bewirken. Dieses Rohr besteht aus zwei, von Rohrholz gemachten, gebogenen Schienen, welche sich wie zwei Lippen, vermöge ihrer Biegsamkeit und Schnellkraft, mehr oder weniger nähern können. Offene Tonlöcher hat die Oboe zum mindesten 8, nämlich 3 auf dem oberen Mittelstück für die

3 mittelsten Finger der linken Hand, eins unterhalb demselben für den Daumen der linken Hand, 3 auf dem untern Mittelstück für die 3 mittelsten Finger der rechten Hand, und eins am Fuße desselben etwas an der Seite für den kleinen Finger der rechten Hand; außerdem sind noch mehrere theils offene theils geschlossene Tonlöcher mit Klappen vorhanden, um alle Töne der chromatischen Leiter vom kleinen b bis zum dreigestrichenen f oder a darauf blasen zu können. Uebrigens sprechen die tiefsten und höchsten Töne dieses Umfangs unter allen Umständen etwas schwer an; bequem anblasen sich die Töne zwischen eingestrichen e und dreigestrichen d, und zwar in allen Tonarten, ausgenommen A-dur, E-dur, H-dur, As-dur, Des-dur, und Fis- oder Ges-dur nebst ihren verwandten Molltonarten. In diesen Tonarten stößt die Applicatur der Oboe gar häufig auf mancherlei Schwierigkeiten, und wird der Vortrag nicht selten sehr holpricht.

Die neueste und vielleicht auch gründlichste Schule für dies Instrument ist von dem berühmten Wiener Hoboevirtuosen J. Sellner; eine andere hat man von Braun, und das Pariser Conservatorium gab eine eigene, für seinen Gebrauch zunächst und besonders bestimmte heraus.

Das englische Horn (Corno inglese), am nächsten verwandt mit der Hoboe, unterscheidet sich von dieser nur um einen etwas größeren Umfang, ja ist eigentlich nichts mehr und nichts weniger als eine große Hoboe, deren Röhre um der bequemeren Spielart willen etwas gekrümmt werden mußte. Im Uebrigen stimmt dasselbe mit der Hoboe in der Applicatur, Intonation, Bauart, kurz in Allem vollkommen überein. Jener größere Umfang des Instrumentenkörpers jedoch, der sich natürlich auch, wie auf das Ganze, so auf die einzelnen Theile erstreckt, bringt nothwendig auch eine namhafte Verschiedenheit in der Klangerscheinung des Instruments hervor. Die Töne des englischen Horns sind viel weicher, schmelzen-

der, sanfter, runder, dann aber ihr ganzer Umfang auch tiefer liegend als bei der Hoboe. Die Noten stehen zwar, wie bei dieser und jedem andern Discantinstrumente, im Violinschlüssel, aber sie klingen immer um eine Quinte tiefer als ihre Figur und Stellung in dem Liniensysteme andeutet.

Die Klarinette, eins der gebräuchlichsten und auch wichtigsten Blasinstrumente, wird aus Buchsbaum- oder Ebenholz verfertigt, und hat wenigstens 13 Tonlöcher, wovon 8 unmittelbar mit den Fingerspitzen bedeckt, die übrigen aber mittelst theils offener, theils geschlossener Klappen regiert werden. Die Klangerzeugung geschieht durch ein Mundstück, das nicht, wie bei der Hoboe und dem englischen Horne, aus 2 an einander liegenden Blättchen, sondern aus nur einem, gewöhnlich aus spanischem Rohrholze, auch wohl von Fischbein, ungewöhnlich fettem Tannen- oder Kieferholze ꝛc. gefertigten Blatte besteht, das über der einem Gänseschnabel ähnlichen Oeffnung eines hölzernen oder beinernen Mundstücks, welches eben dieser seiner Form wegen auch der Schnabel heißt, befestigt, ungefähr auf dieselbe Weise wie bei den sogenannten Zungenpfeifen oder Schnarrwerken unserer Orgeln, beim Einblasen der Luft tongebende Schwingungen erregt. Die übrigen Theile des Instruments sind: das Kopfstück, gewöhnlich seiner Form wegen nur die Birne genannt, welches den Schnabel mit dem Mittelstücke verbindet, das aus zwei Theilen und der verschiedenen Stimmung wegen zwar von verschiedener Größe besteht; an dem oberen dieser beiden Theile, das auch das erste Mittelstück heißt, befinden sich auf der Außenseite 3 Tonlöcher für die 3 mittleren Finger, und auf der Innenseite ein Tonloch für den Daumen der linken Hand, und dann noch die gis- und a-Klappen; an dem unteren, dem zweiten Mittelstücke, sind auf der Außenseite 3 Tonlöcher für die 3 mittleren Finger und eins für den Daumen der rechten Hand, und dann noch die es-, cis- und

h = Klappen, welche mit dem kleinen Finger regiert werden. Die gis =, a =, cis = und es = Klappen sind geschlossen, die h = Klappe aber offen. Ein letzter Theil des Instruments ist der kleine, durch einen Untersatz mit dem zweiten Mittelstücke verbundene Schalltrichter, welcher Becher oder Stürze genannt wird, und an seinem Rande nur ein wenig auswärts gebogen ist.

Der Tonumfang der Klarinette in der gewöhnlichen Form ist von klein e bis zum viergestrichenen a, die ganze diatonisch = chromatische Leiter hindurch. Nun hat man aber Instrumente dieser Art von noch größerem Umfange, mit weit mehr Tonlöchern ꝛc., worüber ich nachher noch Einiges bemerken werde.

Da nämlich in Folge seiner Applicatur nicht aus allen Tonarten auf diesem Instrumente, nach einem Maaßstabe verfertigt, geblasen werden kann, so hat man Klarinetten von verschiedenen Dimensionen oder Stimmungen. Die gewöhnlichste Art ist die sogenannte C = Klarinette, d. h. diejenige Klarinette, welche die gewöhnliche Orchesterstimmung hat, und auf der der Ton c wie jeder andere Ton auch dem c ꝛc. aller übrigen Aequal = Instrumente entspricht. Eine größere, also tiefer gestimmte Gattung ist die B = Klarinette, die um einen ganzen Ton tiefer wie die vorige, also wenn c angeblasen wird, wie b der übrigen Instrumente klingt. Noch tiefer steht die daher auch noch größere A = Klarinette, auf der das c wie a klingt, und noch tiefer die große G = Klarinette, deren c um eine ganze Quarte tiefer, wie g klingt, und die F = Klarinette. Diese letzten beiden Arten sind das Bassethorn. Höher als in C gestimmte Instrumente dieser Art, also Klarinetten von kleineren Dimensionen, sind zunächst die Es = Klarinette, deren c um eine kleine Terz höher, also wie es oder dis der übrigen Aequal = Instrumente klingt. Die hohe F = Klarinette,

welche, in Orchestermusik angewendet, wohl die hinlänglich höchste Stimmung hat und auch schon nur sehr selten vorkommt, stimmt um eine ganze Octave höher als das Bassethorn, oder um eine Quarte höher als die gewöhnliche C-Klarinette.

Schulen oder Lehrbücher für die Klarinette haben wir von mehreren zugleich tüchtigen Virtuosen auf dem Instrumente; die besten unter allen möchten wohl die von J. Müller, Hermstädt und Blatt seyn.

Jenes Bassethorn ist das ton- und umfangreichste aller Blasinstrumente, da es vom kleinen c angefangen mehr als drei volle Octaven mit allen chromatischen Zwischen-Intervallen umfaßt. Es besteht aus sechs besonderen Theilen: dem Schnabel, woselbst es angeblasen wird; einem kurzen, mit ersterem sich verbindenden Kopfstücke; dem Kästchen, an welchem 15 Tonlöcher und 8 Klappen sich befinden; zwei Mittelstücken, und dem weiten Schalltrichter oder Sturzbecher. Alle Theile sind aus Buchsbaum- oder Ebenholz verfertigt, bis auf den Schalltrichter, der aus Messingblech besteht. Der Schnabel und das Kopfstück sind ganz so wie bei der Klarinette; eben so das oberste Mittelstück, nur daß es etwas mehr Länge und Weite hat, wie das ganze Instrument. Auf der oberen Seite desselben befinden sich 3 Tonlöcher für die 3 mittleren Finger, und unterwärts ein Tonloch für den Daumen der linken Hand, wie auch die gis- und a-Klappe ꝛc. Das zweite Mittelstück hat auf der oberen Seite die 3 Tonlöcher für die 3 mittleren Finger der rechten Hand, die offene c-, die geschlossene es- und die geschlossene cis-Klappe. In dem Kästchen, welches ein drittes Mittelstück ausmacht, wendet sich die Höhlung des Instruments zweimal um und wird dreifach, damit das Instrument keine allzugroße Länge erhält. In der ersten Röhre dieses Kästchens ist das Loch zu der offenen h-Klappe, und in den beiden untern Röhren die

Löcher zu der offenen f- und g-Klappe. Da das Bassethorn im Grunde nichts Anderes ist, als eine tiefe Klarinette, also überhaupt eine Klarinette, so wird es nicht allein eben so behandelt als diese, und Jeder, der die Klarinette zu blasen versteht, vermag auch bald das Traktement dieses Instruments zu erlernen, sondern es gilt von demselben auch alles Sonstige, was ich in Beziehung auf die Behandlung der Klarinette bemerkte, bis auf die Stimmung. Diese ist blos eine zweifache, nämlich entweder in F oder in G. Die Noten werden wie bei der Klarinette alle in C geschrieben und meistens zwar im Violinschlüssel, nur daß man sich bei den tieferen Tönen bisweilen der Bequemlichkeit wegen des Baßschlüssels bedient, aber sie klingen anders: auf dem F-Bassethorn klingen die Töne c-d-e-f ꝛc. wie f-g-a-b ꝛc., also um eine reine Quinte tiefer, und auf dem G-Bassethorne wie g-a-h-c ꝛc., also um eine reine Quinte tiefer. Und darnach richtet sich auch die Vorzeichnung.

Eines der gründlichsten Lehrbücher für dieses Instrument besitzen wir von Vanderhagen; die von Backofen und J. Müller sind weniger umfassend.

Der Fagott, ein Baßblasinstrument, besteht aus einer ungefähr 8 Fuß langen ausgebohrten Röhre von Ahornholz. Um diese Röhre aber bequem halten, und die Finger beider Hände naturgemäß beim Blasen zum Bedecken der Tonlöcher gebrauchen zu können, ist dieselbe in zwei Theile getheilt, welche in ein drittes, unten geschlossenes, Stück neben einander gezapft sind, so daß dann beide Röhrentheile neben einander herlaufen, und in dieser Lage ungefähr die Länge von 5 Fuß bilden. In dem kürzeren Rohrtheile, welches die Flügelröhre heißt, befinden sich 3 Tonlöcher für die mittleren Finger der linken Hand, und in dem daneben liegenden längeren Rohrtheile, welches in der Gegend der Tonlöcher von der Flügelröhre ein wenig überdeckt (überflügelt) ist, auf

der anderen Seite, nach innen gekehrt, ein Daumenloch für die linke Hand, neben welchem die tiefen **D**= und **B**=Klappen liegen, die ebenfalls mit dem Daumen der linken Hand regiert werden. Dieser Daumen hat auf eben dieser Seite auch noch zwei andere Klappen zu regieren, die für das hohe **a** und **c** bestimmt sind. Der kleine Finger der linken Hand regiert zwei an der Außenseite der andern Röhre liegende Klappen für das tiefe **Es** und kleine **cis**. Die rechte Hand faßt das breitere Unterstück, in welchem sich wieder 3 Tonlöcher für die mittleren Finger jener befinden, neben deren drittem die kleine **b**=Klappe liegt, welche auch mit demselben Finger gegriffen wird. Außerdem befinden sich an diesem Unterstück abwärts zwei längere Klappen zu dem tiefen **F**, **Gis** und **As**, welche der kleine Finger der rechten Hand in Bewegung setzt, und von denen die erste offen, die zweite aber geschlossen ist. Auf der entgegengesetzten (inneren) Seite ist ein Daumenloch und die große **Fis**=Klappe. In Allem also enthält der Fagott in seiner gewöhnlichen Gestalt 8 Tonlöcher und 10 Klappen. In den neuesten Zeiten jedoch werden auch Fagotte mit noch mehr Klappen verfertigt, doch sind sie noch nicht allgemein eingeführt.

In der Flügelröhre steckt oben eine schwache messingene Röhre, welche gegen ihre Mündung nach und nach immer etwas enger zuläuft, und der Bequemlichkeit wegen dergestalt gebogen ist, daß sie die Figur eines gezogenen lateinischen **S** bildet, deshalb auch nur das Es oder Fagott=Es genannt wird. Gegen das Ende dieser Röhre, wo dieselbe im Instrumente steckt, ist ein kleines Loch, wie ein Nadelstich, an der Seite, um den übermäßigen Wind auszulassen; an dem anderen Ende, der Mündung der Röhre, steckt das sogenannte Rohr (Fagottrohr), welches das Mundstück des Instruments, und ganz ähnlich dem Rohre oder Mundstücke der Oboe, nur etwas größer als dieses ist, auch auf eben solche Weise ver=

fertigt und hinsichtlich der Tonerzeugung eben so behandelt wird.

Betreff seiner äußeren Klanghöhe steht der Fagott mit dem Violoncell im Einklange, und sein Tonumfang erstreckt sich im Aeußersten von Contra B bis zum zweigestrichenen c, sogar es; doch ist seine natürlichste Tonlage, welche in der Orchestermusik nicht überschritten werden sollte, vom tiefen D bis zum eingestrichenen a, höchstens b. Das tiefe C und Contra B, wie die Töne über dem eingestrichenen b sprechen schwer an. Das tiefe Cis und Contra H hat er gar nicht, übrigens aber alle ganzen und halben Töne seines Bereichs, und dieselben klingen auch wirklich so, wie sie durch die Noten, die meistens im Baßschlüssel, nur in der Höhe bisweilen im Tenorschlüssel stehen, auf dem Liniensysteme aufgezeichnet werden.

Wir besitzen auch noch zwei besondere Gattungen von Fagotten, die hauptsächlich aber nur bei stark besetzten Blasmusiken angewendet werden, um den Bässen derselben mehr Kraft und Fülle zu geben, nämlich den sogenannten Quartfagott und Contrafagott. Ersterer steht in seiner Stimmung um eine volle Quarte, letzterer um eine ganze Octave tiefer als der gewöhnliche Fagott, und vertritt somit gleichsam den 16füßigen Contrabaß der Streichinstrumente.

Auch einen kleineren Fagott, Tenorfagott oder italienisch Fagottino genannt, der gemäß seiner engeren Mensur um eine Quinte höher stimmt als der gewöhnliche Fagott, trifft man bisweilen. — In Hinsicht der Behandlungsweise, Applicatur u. s. w. sind alle diese Nebenarten von Fagott dem gewöhnlichen Instrumente dieses Namens völlig gleich; nur die Klanghöhe unter ihnen ist verschieden, und diese Verschiedenheit beruht lediglich auf der Verschiedenheit der Dimension des Instrumentenkörpers.

Almenräder, Dzi, Fröhlich und das Pariser Con-

servatorium gaben die besten Lehrbücher für den Fagott heraus, und ein neues sehr gründlich abgefaßtes Werk dieser Art haben wir von Neukirchner, der zugleich einer der ausgezeichnetsten jetzt lebenden Virtuosen auf dem Instrumente ist.

Das letzte in unserem Orchester gebräuchliche, mit dem so eben betrachteten Fagott auch nah verwandte, und beinahe eben so alte Blasinstrument von Holz ist der Serpent, deutsch eigentlich Schlangenrohr, der mit seinen gewaltig tiefen Tönen besonders in Militärmusikchören eine passende und äußerst wirksame Stelle findet, weil er den Contraviolon des allgemeinen Orchesters ersetzt. Er besteht aus einem 5 bis 6 Fuß langen und (woher auch der Name) schlangenförmig gewundenen Rohre, dessen innere Höhlung oben 1 1/2 Zoll im Durchmesser hält, dann aber nach und nach bis zu 4'' Durchmesser sich erweitert, und unten nicht, wie viele andere Blasinstrumente, in einen Becher oder eine sogenannte Stürze ausläuft. Das Rohr selbst besteht entweder blos aus 2 ausgestochenen und zusammengeleimten Theilen von Holz, die mit Leder überzogen sind, oder es ist aus starkem Messingblech zusammengesetzt und mit Holz überkleidet. Unten hat es, in seiner gewöhnlichen Gestalt, 3 Tonlöcher für die mittleren Finger der rechten Hand, und unter denselben noch eine verschlossene Klappe besonders für den Ton dis oder es, welche mit dem kleinen Finger derselben Hand traktirt wird. Weiter oben sind 3 Tonlöcher für die mittleren Finger der linken Hand. Angeblasen wird das Instrument, wie der Fagott, mittelst eines oben im Rohr steckenden und in einer Länge von ungefähr 8'' sich schlangenförmig herunterbiegenden sogenannten **S** (Es), an welchem aber kein Rohr, sondern ein weites, oval kesselförmig gearbeitetes Mundstück von Messing, Horn oder Elfenbein befestigt ist. Der Ansatz mit diesem Mundstücke ist ziemlich eben so wie bei der Baßposaune,

und gehalten wird das Instrument beim Blasen wie der Fagott, seiner Schwere wegen auch an einen Hacken gehängt, den der Spieler auf irgend eine Weise an sich befestigt.

Mittelst sechs Hülfsklappen erstreckt sich jetzt der Umfang des Serpent von **Contra B** chromatisch hinauf bis zum hohen **b** des Tenors, also durch volle 3 Oktaven. Außer jenen 6 Hülfsklappen werden die Halbtöne theils durch Veränderung des Ansatzes, theils durch nur halbe Deckung der Tonlöcher hervorgebracht, wodurch begreiflich aber niemals ein schöner und reiner Ton entstehen kann. Daher spielt das Instrument im Ganzen auch keine bedeutende Rolle; doch sind seine tiefen Töne, die übrigens auch nur zur Verstärkung der Baßstimme benutzt werden, noch immer kräftiger und wohllautender als die des zu gleichem Zwecke oft angewendeten Quartfagotts oder der neuen Ophicleide.

§. 8.

Fortsetzung.

Unter den **Blechinstrumenten** verdient zunächst unsere Beachtung das **Horn** oder **Waldhorn**, italienisch Corno, Corno di Caccia, französisch Cor, Cor de chasse, das in seiner derzeit gemein üblichen Form aus einer langen von Messing- (seltener Silber-) Blech zusammengelötheten Röhre ohne alle Tonlöcher besteht, die in einen weiten, Sturz oder Stürze genannten, Schalltrichter ausläuft, um bequemer getragen und überhaupt behandelt werden zu können, mehr-, gewöhnlich vierfach rund (auch wohl anders) zusammen gewunden ist, und mittelst eines metallenen Mundstücks mit konischem Kessel und schmalem Rande angeblasen wird. Am obersten Ende, d. h. am Mundstücke, ist die Röhre so eng, daß sie ungefähr nur $^1/_3$ Zoll Weite mißt, dann aber erweitert sie sich nach und nach bis zu ungefähr $^1/_2$'' Durchmesser, von wo dann schon der Schalltrichter sich zu bilden anfängt,

der in seinem äußersten Umfange meist eine Weite von 12″ im Durchmesser hält. Dieses verjüngte Zulaufen der Hornröhre bewirkt auch, daß ihre Länge mehr als 16′ (gegen 19′) beträgt, und doch ihr Tonmaaß nur 16füßig ist, d. h. ihr tiefster Ton C eben so klingt als das tiefe C eines 16füßigen Orgelprincipals. Als Instrument ohne Tonlöcher enthält das Horn, in seiner gemein üblichen Gestalt, natürlich auch nur diejenigen Töne, d. h. können nur diejenigen Töne ohne jedes weitere Kunstmittel vermittelst eines mehr oder weniger starken Anblasens, verschiedenen Ansatzes ꝛc., darauf hervorgebracht werden, die nach der Natur und dem Wesen der sogenannten Aliquot- oder mitklingenden Töne in seinem erstern Grundtone enthalten sind. Dieser ist, allgemein angenommen, nach der Notenfigur das tiefe C. Um auch noch andere Töne darauf blasen zu können, bedient man sich zunächst des sogenannten Stopfens, welches in einer gewissen mehren oder wenigeren Hineinbewegung der halb zusammen gebogenen Hand in den Schalltrichter besteht, wodurch die Luft in ihrem Ausströmen gehemmt und der Ton also nothwendig höher oder verhältnißmäßig auch tiefer klingend gemacht wird; dann auch des Aufsetzens verschiedener sogenannter Bügel oder Bogen (Setzstücke, Krummbogen) oben auf das Mundstücksende der Hornröhre, wodurch diese noch um so viel verlängert wird, als nöthig ist, um ihren Grundton in den derjenigen Tonart zu stimmen, aus welcher das Tonstück geht.

Dadurch werden B-, F-, Es-, G-, A-, D- ꝛc. Hörner gebildet, d. h. Hörner, die in B, F ꝛc. stimmen, oder deren Grundton B, F, Es ꝛc. ist. Die Tonstücke oder Noten für solche verschieden gestimmte Hörner werden indeß immer in C geschrieben, und nur darüber bemerkt, in welchen Ton oder besser: in welche Tonart das Instrument gestimmt werden soll. Daher die Ausdrücke Corno B oder in

B, Corno Es oder in Es u. s. w. Die Notenfigur C klingt dann, auf einem solchen Instrumente angeblasen, immer wie B, Es u. s. w., und die ganze Leiter von C wie die von B, Es oder in welchen Ton das Horn eben gestimmt ist. In den hohen Stimmungen A und B alto aber sprechen die oberen Töne meist gar nicht an. Daher, weil sich nicht auf jedem Horne auch jeder Ton und in jeder Zusammenstellung zwar gleich gut herausbringen läßt, kann es kommen, daß in einer großartigen und combinirten Orchestermusik 4, ja 6 Hörner nothwendig werden, nämlich je 2 und 2 in einer andern Stimmung, was nicht allein mehr Personen nöthig macht, sondern außerdem noch mit mancherlei Unannehmlichkeiten und Hemmungen in den Tonverbindungen vermengt ist. Und um alle dem nun möglichst abzuhelfen, führte man die sogenannten Inventionshörner (Cors a pistons) ein. Dieselben haben innerhalb des Zirkels der Röhrenwindungen zwei ungefähr $^1/_4$ Elle lange Zapfen, in und über welche zwei Röhren passen, die in Krümmungen neben den Röhrenwindungen herlaufen, und so zwar, daß das eine Ende des einer Ventilfeder in der Orgel ähnlichen Zuges in den Zapfen hineingeht, während das andere denselben umschließt. Durch das mehr oder wenigere Herausziehen dieser beiden kleinen Röhren, das ganz nach Gefallen des Spielers geschehen kann, wird natürlich die ganze Hornröhre augenblicklich länger und sonach der Ton tiefer, wie umgekehrt durch das Hineinschieben die Röhre kürzer und der Ton höher. Auf solche Weise kann auf diesen Hörnern eine ziemlich vollkommene und durchweg gleichmäßig reine chromatische Scala hervorgebracht werden, und das Lästige der Umstimmungen des ganzen Horns durch Aufsetzen von Bügeln auf seine Röhre und was alles Unangenehmes noch damit in Verbindung steht, ist vermieden. Doch leisten, was Gleichheit der Klangfarbe und Tonstärke betrifft, auch diese Inventionshörner noch nicht, was

sich auf den neueren Ventilhörnern besonders in dieser Rücksicht hervorbringen läßt. Die Ventile sind mechanische Vorrichtungen, mittelst welcher der Spieler nach Belieben bald den einen bald den andern Luftweg in der Hornröhre sperren oder öffnen, dadurch denselben augenblicklich bald verkürzen, bald verlängern, und somit den Ton auch augenblicklich, und nur auf so lange Zeit als nöthig ist, erhöhen und vertiefen kann. Es sind das Stückchen Röhren oder hohle Cylinderchen, welche in, an gewissen Gegenden der Hornröhre angebrachte Seitenöffnungen passen, und queerlaufend jene durch den Niederdruck auf außerhalb angebrachte Federn (Claviatur) mit den Fingern entweder verschließen oder öffnen.

Die besten Schulen für das Horn sind von Domnich, Duvernoy und Punto, übrigens schrieben auch Kling, Fröhlich, Dauprat u. A. dergleichen Werke.

Sehr ähnlich, auch in seiner äußeren Gestalt, ist dem Horne die Trompete, Tromba, Clarino, nur daß die Röhre dieser durchaus gleich weit und blos 8 Fuß lang ist, weshalb auch der Ton gerade um eine Oktave höher als der des Hornes steht. Wie bei diesem ist auch die Stimmung der Trompete in ihrer gewöhnlichsten Gestalt in C, und andere Stimmungen müssen durch Aufsetzen von Krummbögen, welche die Röhre des Instruments verlängern, bewirkt werden, und so hat man Trompeten, die in H, A, Des, E, Fis, As, F und noch anders stimmen. Die Röhre ist aber nicht wie bei dem Horne kreisförmig, sondern mehr wie ein Oblongum zusammengelegt, so daß der etwas kleinere Schalltrichter nach unten gerichtet ist. Auch das Mundstück ist anders wie bei dem Horne, nämlich nicht konisch, sondern kesselförmig, woher der mehr schmetternde und schreiende Ton rührt. Die Noten für die Trompete stehen aber immer wie bei dem Horne in C geschrieben; doch hat das Instrument in seiner

natürlichsten und gewöhnlichsten Gestalt nur die Naturtöne des reinen Dreiklangs: Terz, Quinte, Octave, Decime und Duodecime, und außer diesen noch die kleine Septime und beiden Nonen, in der Tiefe die Unterquarte der Tonica und deren Subbaßoctave. Eine vollkommen chromatische Tonleiter besitzt nur die Ventiltrompete, mit der es sich ebenso verhält wie mit dem Ventilhorne, und die Klappentrompete, die denselben Zweck erfüllt, nur statt der Ventile wirkliche Tonlöcher mit Klappen hat. Weniger vollkommen in der Beziehung ist die Inventions-Trompete, mit der es verhältnißmäßig dieselbe Bewandtniß hat wie mit dem Inventionshorne.

Der gewöhnliche Umfang der Trompete ist von klein e bis zum zweigestrichenen g, höchstens a. Die B-Trompete ist hinsichtlich der Stimmung dem B alto des Horns gleich, die übrigen Stimmungen stehen alle, wie schon bemerkt, um eine Octave höher als das Horn.

Altenburg war der Erste, der ein förmliches Lehrbuch für die Trompete herausgab; dann folgte Kling, und endlich auch Fröhlich nach.

Die Posaune, italienisch Trombone, also eigentlich eine große Trompete, dieser auch in vieler Beziehung sehr ähnlich, besteht: 1) aus dem sogenannten Hauptstücke, das sind zwei gleich lange Röhren, welche oben durch einen Quersteg von Messing fest auseinander gehalten werden, den man beim Blasen mit der linken Hand anfaßt; 2) aus dem Mundstücke, welches in der einen jener beiden Röhren oben steckt und ganz dem Mundstücke der Trompete gleicht, nur daß es etwas größer ist, weil es mehr Luft fassen muß, und auch nicht immer aus Messing, sondern oft auch aus Horn oder hartem Holz verfertigt wird; 3) aus dem Schalltrichter, der nun entweder vor- oder rückwärts gebogen seyn kann, und auf die zweite jener beiden Röhren gesteckt

wird, und 4) aus den sogenannten Stangen, das sind 2 Röhren, welche unten durch einen Bogen mit einander in Verbindung stehen, und in welche jene ersten beiden Röhren so genau passen, daß sie mittelst eines Handgriffs mit der rechten Hand zwar leicht auf- und abgeschoben werden können, aber doch auch vollkommen winddicht anschließen. Die Verschiebbarkeit dieser letzten beiden Röhren, die wegen ihrer Bewegung über jenen ersten beiden Röhren auch wohl Stiefel heißen, ist nothwendig, um den ganzen Instrumentenkörper nach Belieben verlängern oder verkürzen, und dadurch also hohe und tiefe Töne hervorbringen zu können.

Man fertigt sie in verschiedenen Dimensionen, und benennt dieselben mit den Abstufungen der menschlichen Stimmhöhe. Man hat also Discant-, Alt-, Tenor- und Baßposaunen. Die Discantposaune kommt selten vor, und wird, wo sie nothwendig ist, gewöhnlich durch eine Ventiltrompete supplirt. Dagegen aber zerfällt die Baßposaune wieder in zwei verschiedene Gattungen, deren eine die Quart-, die andere die Quintposaune heißt. Jede Art von Posaune hat drei Hauptzüge: den ersten oben am Mundstück, d. h. wenn die Stangen ganz hereingeschoben sind; den zweiten in der Mitte der Röhre; und den dritten, wenn die Stangen so weit als nur möglich hinausgeschoben sind, so daß das Instrument seine ganze Länge erreicht hat. Mit jedem der drei Hauptzüge können gewisse Töne aus der Leiter hervorgebracht werden, die gewissermaßen den Charakter dieser bestimmen. Die dazwischen liegenden Töne erzielen dann geringere oder größere Modificationen jener drei Hauptzüge, so daß im Ganzen sechs bis sieben verschiedene Rückungen für jede Posaune daraus werden, deren jede vier, fünf und sechs Töne angiebt.

Der Umfang der Altposaune ist vom kleinen c bis zum eingestrichenen a, höchstens h im Orchester, im Solo

wohl bis zum zweigestrichenen d. Die Noten stehen im Altschlüssel und klingen in derselben Höhe, wie sie geschrieben sind. Deshalb steht denn die Altposaune auch immer im Einklang mit der Altviole. Alle diatonischen wie chromatischen Tonstufen vermag sie innerhalb jenes Umfangs zu erzeugen, nur nicht in gar zu schnellem Tempo, ausgenommen die Töne eines Zuges, oder welche sich durch einen Zug, blos durch einen stärkeren oder schwächeren Luftstoß hervorbringen lassen; diese können auch in ziemlich schneller Folge angegeben werden.

Die Tenorposaune hat den Umfang vom kleinen c bis zum eingestrichenen g, in chromatischer Folge, und die Töne klingen in gleicher Höhe, wie sie in Noten aufgezeichnet sind. In der Tiefe kann sie auch wohl noch B und A erreichen, aber höher als bis zu jenem g sollte man nie mit ihr blasen wollen. Ihr Schlüssel ist der gewöhnliche Tenor-Schlüssel.

Der im Orchester zu benutzende Umfang der Baßposaune ist vom tiefen C bis zum eingestrichenen e. Der Schlüssel ist natürlich der Baßschlüssel, und die Melodienschritte geschehen gewöhnlich mit dem Violoncell im Einklange. Die oben erwähnte Quintposaune, die eine Gattung der Baßposaune ausmacht, hat einen Umfang vom großen C bis zum zweigestrichenen c.

Gute Schulen für Posaunen besitzen wir von Braun und Fröhlich, und die besten Instrumente dieser Art werden jetzt unstreitig verfertigt von Gabler in Berlin, F. Sattler und J. G. Schmitt in Leipzig.

Als eine Art Contraposaune erscheint, sowohl um ihrer Gestalt als der Tiefe und Klangfarbe ihrer Töne willen, die in neuerer Zeit erst in Aufnahme gekommene Ophicleide, französisch Basse d'harmonie, mit der sich der Kreis der Blechinstrumente wie damit aller Blasinstrumente in unserem

Orchester schließt. Der Körper, zwei ähnlich dem Fagott neben einander liegende weite Röhren, die unten in einem kurzen Bogen mit einander verbunden sind, während die eine oben in einem weiten Stülp oder Becher, die andere in eine gewöhnliche noch einmal geschlungene enge Röhre ausläuft, woran das Mundstück steckt, ist aus Messingblech gefertigt. An beiden genannten Röhren sind für die sogenannten unnatürlichen oder abgeleiteten Töne theils offene, theils durch Klappen geschlossene Tonlöcher, von denen übrigens auch jene durch Klappen bedeckt werden, da sie zu groß sind, als daß sie mit bloßen Fingern geschlossen werden könnten. Die Zahl der Tonlöcher ist in der Regel neun. Hat eine Ophicleide keine Tonlöcher mit Klappen, so werden durch Ventile die abgeleiteten Töne zur Intonation gebracht. Von jenen neun Klappen werden die oberen vier mit der linken und die unteren fünf mit der rechten Hand regiert.

Beim Blasen hält man das Instrument eben so wie den Fagott oder Serpent; der Ansatz ist jedoch ganz wie bei der Posaune, mit deren Mundstück auch, die noch größere Weite abgerechnet, das der Ophicleide vollkommen übereinstimmt. Die Scala durchschreitet chromatisch den Umfang von (figürlich) **Contra-H** bis zum zweigestrichenen **c**, aber — wie ich schon andeutete — klingt sie durchweg um eine Oktave tiefer oder in dem Maaßstabe von 32 Fußton. Hieraus, aus dieser enormen Fülle und Tiefe der Töne, läßt sich nun freilich auch auf eine bedeutende Wirkung derselben für den Baß eines großen Orchesters schließen, wenn das Instrument nämlich allein nur als Baßfüllinstrument, und als solches vornämlich zwar nur für den Blasinstrumentenchor bei starken Harmoniesätzen ꝛc. gebraucht wird, welche einzige Bestimmung auch sein französischer Name schon so bestimmt ausspricht.

§. 9.

Die Schlaginstrumente

sind in unserem Orchester die Pauken, Trommeln, Becken und Triangel, mit deren Betrachtung wir denn in der That auch jenes in seinem ganzen Umfange kennen.

Die Pauke zunächst, italienisch Timpano, das älteste, aber auch bedeutendste unter allen diesen Instrumenten, besteht aus einem förmlichen Kessel, gewöhnlich aus Kupfer, bisweilen auch aus Messing oder Holz, selten aus Silber, der unten ein kleines Loch hat, das inwendig im Kessel oder Instrumentenkörper mit einem Schalltrichter umgeben ist, damit die Luft beim Schlage einen Ausgang hat. Die Größe des Kessels ist keiner bestimmten Norm unterworfen. Oben an seinem Rande ist ein eiserner Reif mit verhältnißmäßig 8 bis 10 Löchern befestigt, und über diesen Reif ist das aus einer Esels-, Ziegen- oder Kalbshaut gefertigte Paukenfell gespannt. Rings herum am Kessel sind eben so viele Oesen oder Schleifen mit Schraubengewinden als Löcher im Reife sich befinden, und auf welche diese genau passen. Durch beide Löcher werden dann Schrauben gesteckt, damit, mittelst eines eisernen Schlüssels (Paukenschlüssel), der einer Schraubenmutter ähnlich sieht, das Fell gleichmäßig mehr oder weniger angespannt und so die Pauke gestimmt werden kann. Das Schlagen geschieht mittelst Stöckchen, welche vorne eine mit Tuch oder Leder überzogene Scheibe haben. Beim Schlagen steht die Pauke auf einem leicht tragbaren und so hohen Gestelle, daß der Schläger sich nicht zu sehr bücken muß. Jetzt werden ziemlich bei allen vollstimmigen Musiken Pauken angewendet, und zwar in der Regel zwei von etwas verschiedener Größe, die zusammen den Tonumfang von F bis f, also einer Octave, haben. Jede Pauke hat aber nur einen Ton; daher erhält von diesen beiden Pauken die größere gewöhnlich die

Stimmung der Dominante und die kleinere die der Tonica der Tonart des Tonstücks. Diese steht zur rechten, jene zur linken Hand des Schlägers. Beim Schreiben der Noten für die Pauken setzt man dieselben entweder in G-c und bemerkt nur darüber, in welche Töne die Pauken gestimmt werden sollen, oder man setzt sie mit dem Baßschlüssel wirklich auf den ihrem Klange entsprechenden Raum. Die Regel, daß die größere Pauke in die Dominante gestimmt wird, erleidet alsdann eine Ausnahme, wenn der Dominantenton jenen bezeichneten Umfang der Pauken in der Tiefe überschreitet, z. B. wenn ein Tonstück in G steht und die Pauken in G=D gestimmt werden müssen, dann hat die tiefe Pauke die Tonica und die hohe die Dominante. Bei F=dur (oder F=Moll) ist es einerlei, auf welcher Pauke man die Dominante nimmt.

Aushaltende Töne kann man natürlich, wie von allen krustischen Instrumenten, auch von den Pauken nicht verlangen; doch herrscht ein bedeutender Unterschied in Hinsicht der langen und kurzen Schläge, welche dann auch durch längere und kürzere Noten angedeutet werden. Auch was sich bei den Blasinstrumenten durch den Zungenstoß bewirken läßt, kann hier ebenfalls durch schnelle Schläge hervorgebracht werden, die wirklich Zungen heißen, und in denen die Pauken mit den Trompeten völlig gleichen Schritt halten.

Es geht daraus zugleich hervor, daß auch ein schneller Wechsel der Töne auf den Pauken statt finden kann. Zweiunddreißigstel können jedoch bei nur etwas lebhaftem Tempo nicht mehr einzeln geschlagen werden, sondern nur im sogenannten Wirbel, d. i. ein fortwährendes tremolo in der Zeit der Note, das nun vom leisesten pianissimo bis zum stärksten forte aber und umgekehrt ausgeführt werden kann. Man schreibt diese Schlagmanier gewöhnlich durch das Trillerzeichen (tr.) vor, das dann so lange und weit fortgeführt

wird, als der Wirbel, der in einem schnellen Wechsel der einzelnen Schläge besteht, dauern soll.

Kommt in einem Tonstücke außer der Tonica und Dominante noch ein dritter Paukenton vor, so müssen auch drei Pauken vorhanden seyn, von denen die dritte dann in jenen dritten Ton gestimmt wird; und wechselt die Tonart einmal so rasch, daß keine Zeit vorhanden ist, die Pauken umzustimmen, wozu immer viele Pausen nothwendig sind, so müssen 4 Pauken gegenwärtig seyn, von denen zwei dann schon vorher in die neue Tonart gestimmt sind. Das ist ein großer Uebelstand, dem ein gewisser Einbigler in Frankfurt a. M. dadurch abzuhelfen suchte, daß er eine Maschine erfand, wodurch jede Pauke augenblicklich in einen andern Ton umgestimmt werden kann.

Von der Trommel, ital. Tamburo, welche mit der Pauke wohl ziemlich ein Alter hat, besitzen wir mehrere Gattungen, die aber nur durch die Größe ihres Instrumentenkörpers oder des Materials desselben sich von einander unterscheiden; im Uebrigen sind sie sich gleich. Alle geben, wenn man darauf schlägt, einen einfachen, dumpf rasselnden oder schwirrenden Ton von sich, und bestehen zunächst aus einem hohlen Cylinder von Holz oder Messingblech, welches zusammengelöthet ist. Die Militärtrommeln sind alle von Blech, damit ihr Ton stärker ist und somit auch in weiterer Entfernung gehört wird; die Trommeln in den Orchestern sind jedoch meist von Holz. Die beiden offenen Seiten des Cylinders werden mit Trommelfellen, welche aus Pergament von Eselshaut oder aus weißgarem Kalbleder bestehen, überzogen. Ueber jedem Fell ist ein hölzerner Reif auf den Cylinder geschoben, wodurch es festgehalten wird und zugleich mehr oder weniger angespannt, wie dadurch höher und tiefer gestimmt werden kann, indem beide Reife mit Löchern versehen sind, durch welche im Zickzack eine dünne

Schnur, die Trommelleine, gezogen, und das Ende dieser Schnur an dem sogenannten Stellschlüssel, einer Schraube in einem Bügel, welcher oben an der Trommel angebracht ist, angebunden wird, und durch Umdrehen dieser Schraube um die Schnur bald straffer, bald lockerer angezogen und dadurch jene Reife bald tiefer auf den Cylinder, bald höher geschoben werden können. Dasselbe bewirkt man übrigens auch durch die sogenannten Trommelschleifen von festen Lederstreifen, welche um je zwei Stücke jener Schnur, die zusammen einen Winkel bilden, gelegt sind. Indem man nämlich die Schleifen nach dem breiten Ende des Winkels schiebt, wird die Schnur straffer angespannt und der Ton höher oder doch heller, und umgekehrt. Die gewöhnlichen Militärtrommeln sind noch mit einer über das untere Fell laufenden Saite versehen, welche durch eine, am Cylinder befindliche Schraube fest angezogen wird, und beim Vibriren des Felles das Schmettern und Rasseln des Tons hervorbringt, daher auch Sangsaite heißt.

Das Schlagen oder Rühren der Trommel geschieht mit zwei Klöppeln, welche hölzerne Stäbe, je nach der Größe der Trommel 10 bis 16" lang und vorn mit einem ovalen runden Knopf versehen sind. Obgleich nun jede Trommel blos einen einzigen Ton von sich giebt, so kann mittelst dieses Schlagens doch, ob einfach oder doppelt, stark oder schwach, schnell oder langsam ꝛc., eine große Mannigfaltigkeit in der Erscheinung dieses Tones hervorgebracht werden, wie seine Anwendung beim Militär zu Kommandozeichen, Marschirregeln ꝛc. beweist. Auch haben jene verschiedenen Schlagmanieren eine jede ihren bestimmten Namen, als Wirbel, Doppelschlag, Schleifschlag ꝛc., die alle jedoch praktisch gezeigt werden müssen, und nicht wohl mit Worten gelehrt werden können, wenn ich mich dazu auch aller möglichen Notenzeichen bediente.

Alles bis dahin Gesagte gilt zuvörderst von der kleinen Trommel, die zum Unterschiede von der folgenden großen auch wohl insbesondere Wirbeltrommel, tamburo rullante, genannt wird. Diese große Trommel, gran tamburo oder gran cassa, im Ganzen eben so eingerichtet wie jene kleine, nur 3 bis 4mal größer und immer von Holz, hat

keine Sangsaite und wird stets nur mit einem Klöppel geschlagen, dessen großer Knopf ausgepolstert und mit weichem Leder überzogen ist, läßt daher auch durchaus keine besonderen Schlagmanieren zu, sondern giebt nur einzelne kräftige Töne, die rhythmisch geordnet bei stark besetzten Musiken blos von accentischem Werthe sind, deshalb aber bei solcher Gelegenheit auch stets von dem Schlage der Wirbeltrommel begleitet werden, damit sie nicht zu einfach erscheinen.

Die Noten für die Trommeln stehen immer in C, und können in Partituren auch der Raumersparniß wegen, da immer nur derselbe Ton dadurch angedeutet wird, blos auf einer Linie geschrieben werden, indem es nur nöthig ist, die Pausen und Schläge, kurz den Rhythmus gehörig anzudeuten.

Die besonders zu der sogenannten Janitscharenmusik als eigentlich gehörenden und daher auch stets in Begleitung der großen Trommel sich befindenden Becken, auch türkische Becken, Cinellen, italienisch Piatti genannt, bestehen aus zwei Metallscheiben oder Tellern, durch deren streifendes Aneinanderschlagen ein schwirrender Klang von unbestimmter Tonhöhe, aber von hellem, kräftigem und zum Theil wildem Charakter, entsteht. Die metallische Composition, aus welcher sie gebildet sind, ist bei uns noch unerforscht, und alle Versuche, sie nachzubilden, fielen bis jetzt völlig unbefriedigend aus. Daher werden die Becken bis zu dieser Stunde direct aus ihrer eigentlichen Heimath, der Türkei oder China, bezogen. In der Mitte haben die beiden Scheiben eine halbkugelförmige Vertiefung, durch welche ein Riemen gezogen ist, an welchem die Becken, beim Aneinanderschlagen, mit den Händen festgehalten werden, ohne das Metall selbst dabei zu berühren.

Triangel, eigentlich Dreieck, das letzte Schlaginstrument unsers Orchesters und hier auch nur, wie die Becken, hauptsächlich bei der sogenannten türkischen oder Janitscharen-Musik im Gebrauch, ist ein in die Form eines gleichseitigen Dreiecks gebogener runder Stahlstab, der, mit einem kleinen eisernen Stabe geschlagen, immer nur einen Ton von beliebiger Höhe von sich giebt. Dieses Schlagen geschieht gewöhnlich in rhythmischen Zeiträumen an alle drei Seiten des Stabes; damit der Spieler dabei das Instrument frei halten

kann, weil es sonst nicht klingen würde, ist oben, wo die beiden Enden des Stabes zusammenstoßen, eine Schleife angebracht, mit welcher es an einem Riemen oder Bande hängt. Bei größeren Musikwerken pflegen die Componisten die Schläge durch Noten vorzuschreiben.

§. 10.
Die Singstimmen.

Jedes Werkzeug, durch welches sich musikalische Töne hervorbringen lassen, ist auch ein musikalisches Instrument; demnach ist denn die menschliche Kehle, das Organ des Menschen, mittelst dessen er aus sich selbst die reinsten und vollkommensten musikalischen Töne hervorzubringen vermag, das vorzüglichste musikalische Instrument, für dessen Betrachtung hier sich ein dreifacher Standpunkt darbietet: Tonumfang, Klangfarbe und Ausdrucksfähigkeit.

In Beziehung auf den Tonumfang kann die Gesangstimme generell sich ausdehnen vom großen C bis zum dreigestrichenen f. Diesen Tonbereich besitzt aber niemals ein einzelnes Individuum, sondern er wird nach Alter und Geschlecht durch verschiedene Stimmlagen zusammengesetzt. Am aller einfachsten läßt sich in solcher Rücksicht die Stimme eintheilen in die männliche Unter- und Oberstimme, und in die weibliche Unter- und Oberstimme. Die männlichen Stimmen sind von Natur nach der Mutationszeit entweder Baß- oder Tenorstimmen; die weiblichen aber Alt- und Sopranstimmen. Berücksichtigt man die Lage der Cantilene oder derjenigen Töne, welche eine Stimme vorzugsweise durch Kraft und leichte Ansprache auszeichnen, so hat jede dieser vier Hauptstimmarten wieder ganz wesentliche Unterabtheilungen. — Der Baß, zu welchem in der Mutation meist der Alt übergeht, kann seyn: tiefer, Mittel- und hoher Baß oder Bariton. Die Cantilene des tiefen Basses liegt in der Regel zwischen G und a, des Mittelbasses zwischen H und h, und des Baritons zwischen c und eingestrichen e; jedoch vermag jede dieser Stimmgattungen, wie auch die folgenden bei ihrem Umfange, sowohl über als unter diesen angegebenen Gränzen noch mehrere Töne hervorzubringen, nur nicht so leicht und bequem, so gesang- und klangreich

als innerhalb dieses Umfangs. — Die Tenorstimme, zu welcher der Sopran meist nach der Mutation wird, kann ebenfalls seyn: tiefer, Mittel- und hoher Tenor. Die Cantilene des tiefen Tenors liegt in der Regel zwischen e und eingestrichen f; des Mitteltenors oder hohen Brusttenors zwischen a und eingestrichen g, und des hohen Tenors zwischen h und eingestrichen h und c. — Die Altstimme ist in der Regel nur zweierlei Art, entweder ein tiefer oder ein hoher Alt. Die Cantilene des tiefen Alts beginnt oft schon mit dem kleinen f und erstreckt sich bis zum eingestrichenen a, und die des hohen Alts bewegt sich meistens zwischen a und zweigestrichen c und d. — Die Sopranstimme ist wieder dreifacher Art: ein tiefer Sopran (mezzo Soprano), welcher seine schönsten Töne hat zwischen h und zweigestrichen g; ein Mittel- oder gewöhnlicher Sopran, dessen Cantilene sich bewegt zwischen eingestrichen c und zweigestrichen h; und ein hoher Sopran (Soprano acuto), dessen Cantilene oft vom eingestrichenen e bis zum dreigestrichenen f hinaufreicht.

Fassen wir dann den ganzen Umfang ins Auge, den zu erreichen einer jener verschiedenen Stimmarten möglich ist, so theilen wir denselben wieder ein in zwei ungleiche Hälften, welche die Register der Stimme heißen und abgeleitet von der Art der Erzeugung der Töne ihres Bereichs und deren Klange durch die Namen Brust- und Kopfstimmen von einander unterschieden werden.

Die sogenannte Bruststimme, italienisch voce di petto, giebt die tieferen Töne an, hat einen volleren Klang und scheint dem Gefühle nach aus der Tiefe der Brust hervorzukommen; die andere, die sogenannte Kopfstimme, auch Halsstimme, Falset, Fistel, italienisch voce di testa geheißen, bringt die höheren Töne hervor, hat einen zarteren, feineren, also auch minder kräftigen Klang, und scheint nur in der Kehle zu entstehen. So besteht der wesentliche Unterschied der beiden Register der menschlichen Stimme einmal in der Verschiedenheit des Klanges, dann in der Verschiedenheit des Ursprungs ihrer Töne, hiernach in der Verschiedenheit der Empfindung, welche mit der Hervorbringung derselben verbunden ist, und endlich auch darin, daß ein jedes von

beiden, die Bruſt= wie Kopfſtimme, eine beſondere Abtheilung von Tönen hat, obſchon es auch gewiſſe Mitteltöne giebt, die beiden gleich gemein ſind, und ſowohl durch die Bruſt= als durch die Kopfſtimme, von Natur aber durch die eine beſſer als durch die andere erzeugt werden können.

Der Umfang des Baſſes iſt ungefähr von F bis eingeſtrichen d, des Baritons von B bis eingeſtrichen f, des Tenors von d bis eingeſtrichen g oder a, des Alts von g bis zweigeſtrichen d, des tiefen Soprans von a bis zweigeſtrichen f, und des hohen Soprans von eingeſtrichen bis dreigeſtrichen c. Höhere Töne nun, als die hier angegebenen, die den Umfang der Bruſtſtimme abſchließen, und ſeyen ihrer noch ſo viele oder wenige, ſind bei dem Baſſe, Bariton und Tenore, ſeltene Ausnahmen abgerechnet, Töne der Kopfſtimme; bei den weiblichen Stimmen, ſo wie gewöhnlich auch bei den Stimmen der Knaben und Caſtraten, ſind die tieferen Töne bis in die Gegend von eingeſtrichen a und zweigeſtrichen d Bruſt=, die höheren aber Kopfſtimme. Das die allgemeine Regel. Ein größerer Umfang der Baßſtimme in die Tiefe, ſo wie der hohen Sopranſtimme in die Höhe, wird, beſonders in nördlichen Gegenden, ziemlich häufig gefunden, aber es ſind dergleichen über die angegebene Gränze hinausgehende Töne nur ſehr ſelten ſo beſchaffen, daß ſie mit den übrigen Tönen der Stimme im richtigen Verhältniſſe des Klanges und der Stärke ſtehen und zu jeder Zeit und in jeder Verbindung dem Sänger ſo zu ſagen gehorchen. Daſſelbe gilt auch für die weniger vorkommenden Abweichungen von den angegebenen Gränzen bei den übrigen Stimmgattungen.

Hinſichtlich des Charakters und des Klanges ſind die Töne der beiden verſchiedenen Regiſter einer Stimme von Natur merklich genug von einander unterſchieden, ſo daß die für die Verbindung derſelben nöthige Beſtimmung, wo die Bruſtſtimme aufhört und die Kopfſtimme anfängt, in den meiſten Fällen keinen Schwierigkeiten unterworfen iſt. Doch erfordert es ein geübtes Ohr, um die Regiſter der weiblichen Stimmen genau zu erkennen. Gewöhnlich ſind beim Sopran und Alt die letztern Töne der Bruſtſtimme ſchwer anſprechend, ſtark und grell, aber wenig klangvoll, die erſtern Töne der

Kopfstimme dagegen schwach und matt, wie von wenigem Metall. Bei Tenor und Baß treten diese Eigenthümlichkeiten immer und allemal zwar auf eine sehr bemerkbare Weise hervor. Entgegengesetzte Erscheinungen sind seltene Ausnahmen. Noch seltener und meist nur in dem früheren jugendlichen Alter findet man weibliche Stimmen, bei denen von Natur alle Töne fast vollkommen gleich sind. Es ist schwierig, aber unumgänglich nothwendig, die beiden Register so vollkommen verbinden zu lernen, daß die Verschiedenheit derselben entweder gänzlich gehoben oder doch durch Kunst dem Zuhörer völlig verborgen werde. Hiebei aber hat der Tenor und noch weit mehr der Bariton und Baß mit so großen Schwierigkeiten zu kämpfen, daß man namentlich diesen letzten Männerstimmen im Allgemeinen wohl die Kopfstimme erläßt.

Betreff der Klangfarbe oder Klanghöhe hat jede der vier verschiedenen Hauptstimmen, also Sopran, Alt, Tenor, Baß, auch ihren besonderen Klang, der sich aber weniger mit Worten beschreiben als hören läßt. Doch ist dieser eigenthümliche Klang der einzelnen Stimmen von größter Wichtigkeit für ihre Klassifikation, da sie vom Standpunkte des bloßen Umfangs aus oft eben so gut auch zu der einen als zu der andern Hauptart gerechnet werden können. So finden sich z. B. nicht selten Bariton- und Tenor-, wie Alt- und Sopranstimmen von völlig gleichem Umfange, denn es ist dieser durchaus individuell und daher gar nicht vollkommen genau bestimmbar: der eine Sänger hat diesen, der andere jenen Tonreichthum in der Kehle, und doch gehören beide oft nur einer Stimmgattung an. In solchen zweifelhaften Fällen entscheidet nun der Klang, ihr sogenannter Timbre. Derselbe kann aber hinsichtlich seiner Eigenschaften auch seyn entweder ein blos zufälliger oder ein willkührlicher, in welchen beiden Fällen er dann durchaus keinen Einfluß auf die Klassifikation oder die generelle Charakteristik der Stimme äußert. Für diese entscheidet blos der natürliche, der natureigene Klang, der sich niemals verwischen läßt, oder, wenn einmal durch Gewalt der Kunst die Farbe, welche die Natur selbst der Stimme gewissermaßen aufgedrückt hat, verändert oder auch nur besondes nuancirt werden soll, gewöhnlich zu einem blos unreinen und

unreinlichen Gemische übergeht. Doch liegen auch jene zufälligen und willkührlichen Klangeigenschaften meistens ganz außerhalb der Bildungsfähigkeit, was in Beziehung auf sie durch die Schule und das Studium geschehen kann, besteht blos in einigen Modifikationen.

Den zufälligen Eigenschaften nach ist der Klang der Stimme unter Anderen heiser, unreinlich, rauh, dumpf, matt, roh, gemein, hart, schwerfällig, umflort, spröde, oder umgekehrt hell, rein, spitz, voll, kräftig, zart, rund, weich, edel, biegsam ꝛc.

Die willkührlichen Eigenschaften des Klanges ein und derselben Stimme sind solche, welche sich der Sänger freiwillig anzueignen im Stande ist, ohne die urerste natürliche Eigenthümlichkeit seiner Stimme, ob Tenor, Baß, Bariton, Alt, Sopran ꝛc., aufzuheben. Auf diese Weise entsteht, tritt der Tonstrahl nicht frei, ungehindert aus der Stimmritze, und wird das Organ durch Zurückziehen der Zungenwurzel gedrückt, der fälschlich sogenannte Gaumenton, der sich besonders bei Bassisten, aber auch bei den übrigen Sängern häufig findet und immer durch ein gewisses Blöcken und etwas Grillendes im Klange auszeichnet. Wird auf der andern Seite der aus der Stimmritze tretende Tonstrahl durch eine falsche Lage des weichen Gaumens getheilt, so daß die Hälfte desselben durch die Choanen (hintere Nasenlöcher) abfließt, so entsteht der sogenannte und bekannte dumpfe, schnarrende Nasenton. Wird der Abfluß des Tones durch Zusammenfügung der Zähne gehemmt, so bildet sich der zischende und girrende Zahnton oder vielmehr Zahnklang. Hängen die Backen schlaff herab, werden die Lippen nicht gehörig gespannt, liegt die Zunge nicht immer in der, zur schönen, deutlichen Erzeugung der Vocale richtigen Lage, so wird ebenfalls der reine Klang der Stimme durch eine Art Poltern und unsichern Anschlag umgestaltet; aber diese, wie alle jene auf willkührlichem Gebrauche der Stimmorgane beruhenden Klangerscheinungen sind bloße Entfärbungen des natürlichen Stimmtones, keine Aenderungen dieses selbst, also keine eigentlichen Stimmgattungen, und können von momentaner, aber, durch Gewohnheit gewissermaßen eigenthümlich geworden, auch dauernder, immer übrigens schlechter Wirkung seyn.

In Rücksicht auf Ausdrucksfähigkeit endlich charakterisirt sich die Menschenstimme als: entweder zärtlich, schmeichelnd, kalt, gebieterisch, ruhig, gutmüthig oder zornig, bewegt, heiter, fröhlich, düster, getrübt, leidenschaftlich. ausgelassen, klar, still, kurz jede Gemüthsbewegung ausdrückend. Indeß sind nicht alle Stimmen sich darin völlig gleich, obschon, im Ganzen angeschaut, jeder einzelnen Stimmgattung sich auch das ganze Bereich unsrer innersten Regungen zur äußeren Darstellung aufschließt. Im Tenor z. B. findet die Stimme der Liebe einen weit schicklicheren Repräsentanten als im tiefen Baß, während dieser wieder passender dem Heros und der Gewalt, dem Denker oder der starren Leidenschaft seine Töne leiht. Schwermuth und tiefe Innigkeit, frommer Sinn drücken sich weit bestimmter aus in den Klängen des Alts oder Mezzosoprans als in denen eines hohen Discants, der wieder schicklicher der Heiterkeit, Fröhlichkeit, kurz allen lautern, heftigern Bewegungen und Regungen der Seele zum Ausdrucke dient. Und daher modificiren auch geniale Charakterdarsteller stets dem Timbre ihrer Stimmen je nach dem Sinne und der Art des eben auszudrückenden Gefühls, oder nehmen die Componisten gleich bei der Anlage ihrer Werke sorgfältig Rücksicht auf die Unterscheidung, namentlich bei Zumessung der verschiedenen Stimmgattungen für die bei einer dramatischen Musik thätigen Personen.

Druck von J. Wachendorf.

Förste

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schilling, Gustav

Die schöne Kunst der Töne oder heutige Musikkunst zur Orientirung über ihr gesammtes inneres und äußeres Wesen für Jedermann, alle ihre Freunde, Laien, Dilettanten und wirkliche Künstler, historisch, theoretisch-praktisch dargestellt
Bd.: 2

Stuttgart (1847)

Mus.th. 2985-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599414-6